

# MEMÓRIA, ALTERIDADE, PERFORMANCE

narrativas e poéticas da e sobre a Amazônia

Juciane dos Santos Cavalheiro  
Allison Leão  
Augusto R. Silva Junior

**MEMÓRIA, ALTERIDADE, PERFORMANCE:  
NARRATIVAS E POÉTICAS DA E SOBRE A AMAZÔNIA**

Juciane dos Santos Cavalheiro  
Allison Leão  
Augusto R. Silva Junior  
*Organizadores*

## UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

André Luiz Nunes Zogahib

**Reitor**

Kátia do Nascimento Couceiro

**Vice-reitora**

### SEGUNDA OFICINA LABORATÓRIO EDITORIAL

Allison Leão

**Presidente**

Luciane Páscoa

**Editora Executiva**

Karen Cordeiro

**Produtora Editorial**

Alberto Dantas (UFMA)

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)

José Magalhães (UFU)

Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

Paulo Kühn (Unicamp)

Sheila Vieira de Camargo Grillo (USP)

**Conselho Consultivo**

Alberto José Vieira Pacheco (UNL-PT)

Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

Diósnio Machado Neto (USP)

Fabio Vergara Cerqueira (UFPEl)

José Geraldo Grillo (UNIFESP)

Lenita Waldige Mendes Nogueira (Unicamp)

Luis Claudio Costa (UERJ)

Marcos da Cunha Lopes Virmond (Unicamp)

Maria José Spiteri Tavolaro Passos (Unicsul)

Mozart Bonazzi da Costa (PUC-SP)

Paulo Cardoso Maciel (UFOP)

**Comitê Científico**

A *Segunda Oficina Laboratório Editorial* é um núcleo de produção editorial ligado ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) que se dedica a divulgar a produção científica e artística do PPGLA, resgatar fontes históricas reinserindo-as na circulação contemporânea e ainda colaborar com o campo editorial no Amazonas.

<https://ppgla.uea.edu.br/segunda-oficina/>

**Segunda Oficina Laboratório Editorial**



Wilson Miranda Lima  
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de  
**Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação**

Serafim Fernandes Corrêa  
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,  
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva  
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Amazonas

Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM

C533

Memória, alteridade, performance: narrativas e poéticas da e sobre Amazônia / organizador Juciane dos Santos Cavaleiro, Allison Leão, Augusto R. Silva Junior. – Manaus: Segunda Oficina, 2023.

159 p.

E-book no formato PDF.

Inclui referências bibliográficas

Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.

ISBN: 978-65-00-80564-2

1. Memória. 2. Narrativas. 3. Amazônia. I. Cavaleiro, Juciane dos Santos. II. Leão, Allison, Silva Junior, Augusto R. IV. Título.

CDD 22. ed. 981

---

Bibliotecária Maria do Socorro de O. Cordeiro – CRB 11/667



Secretaria de  
**Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação**



**AMAZONAS**  
GOVERNO DO ESTADO

Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - Fapeam

Também utilizou financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes

# SUMÁRIO

<b>NOTA INTRODUTÓRIA.....</b>	<b>8</b>
Juciane Cavalheiro	
Allison Leão	
Augusto R. Silva Junior	
<b>DESTINO MANIFESTO DA MULHER NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: LITERATURA E HISTÓRIA COMO MEMÓRIA E DENÚNCIA .....</b>	<b>11</b>
Aldízio Francisco Lira (Unir)	
Andressa Rodrigues de Jesus (Unir)	
Júlio César Barreto Rocha (Unir)	
<b>O SAGRADO E A FÉ REPRESENTADOS NO ESPAÇO CEMITERIAL DA CRUZ MILAGROSA, EM RIO BRANCO - ACRE .....</b>	<b>22</b>
Carla Simone de Oliveira Peres (Ufac)	
Maria de Jesus Morais (Ufac)	
<b>POÉTICAS AMAZÔNICAS DA AYAHUASCA/DAIME: DIÁLOGOS, MEMÓRIAS, NARRATIVAS, PERFORMANCES, TRADUÇÕES .....</b>	<b>36</b>
Fernanda Cougo Mendonça (Ufac)	
<b>PANORAMA E SÍNTESE-METODOLÓGICA DE FORTUNA CRÍTICA DAS OBRAS DE MILTON HATOUM .....</b>	<b>46</b>
Juciane Cavalheiro (UEA-Capes)	
<b>UMA VIAGEM AOS <i>BICHOS</i> DE OTONI MESQUITA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA DA OBRA <i>BICHO-PREGUIÇA</i>.....</b>	<b>63</b>
Karen Rafaela da Silva Cordeiro (UEA)	
Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)	
<b>GEOPOESIA GOIANO-TOCANTINENSE: OS TRÂNSITOS POÉTICOS DE JOSÉ SEBASTIÃO PINHEIRO .....</b>	<b>75</b>
Larissa Cardoso Beltrão (UnB)	

<b>A SIMBOLOGIA NA POÉTICA DA <i>PEQUENA ANTOLOGIA MADRUGADA</i> (1958) .....</b>	<b>89</b>
Maíra Botelho (UEA)	
Allison Leão (UEA)	
<b>A PERFORMANCE DECOLONIAL DE MAKUNAÍMA: “MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM!”, DE JAIDER ESBELL .....</b>	<b>102</b>
Paulo Thomaz (UnB)	
<b>HISTÓRIA E LITERATURA: UM PANORAMA PELA DITADURA MILITAR BRASILEIRA E UMA ANÁLISE DE <i>A NOITE DA ESPERA</i>, DE MILTON HATOUM.....</b>	<b>112</b>
Raimunda Thamires Moura Maquiné (UEA)	
<b>GEOPOESIA FLÚVIA E ARVOREAL: QUANDO VIDA E TEORIA <i>AMAZONIAM</i>.....</b>	<b>119</b>
Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)	
Sara Gonçalves Rabelo (IF Goiano)	
<b>SILÊNCIO POÉTICO: A DOBRA DO TEMPO EM <i>K, O ESCURO DA SEMENTE</i>, DE VICENTE FRANZ CECIM.....</b>	<b>130</b>
Stélio Rafael Azevedo de Jesus (UFPA)	
<b>REPRESENTAÇÕES DO MITO DO BOTO NAS NARRATIVAS DOS MORADORES ANTIGOS DA COMUNIDADE DA MISSÃO (TEFÉ - AMAZONAS).....</b>	<b>142</b>
Thaila Bastos da Fonseca (SEDUC-Tefé-AM)	
<b>SOBRE AUTORAS E AUTORES .....</b>	<b>156</b>

## NOTA INTRODUTÓRIA

Embora comumente imaginada como uma massa verde ininterrupta, de onde também se abstrai normalmente haver uma cultura e história homogêneas, a Amazônia comporta uma diversidade de expressões culturais, artísticas, literárias e intelectuais que significam múltiplas possibilidades de se visar e revisar a sua história. As relações dessa geografia cultural com outras geografias potencializam a pluralidade de visões de/sobre a Amazônia, multiplicando também as possibilidades de compreensão e narração dessas relações. Tal perspectivação tem sido observada em autores como Neide Gondim (1994) e Candace Slater (2003), e não à toa suas obras conotam, desde os títulos, o caráter representacional e o construto desse lugar chamado Amazônia. No caso brasileiro, por exemplo, a rigor, o nome “Amazônia” constituiu-se recentemente. Anteriormente designado como capitânicas do Maranhão e Grão-Pará, do Grão-Pará e Maranhão e do Grão-Pará e Rio Negro, até a primeira metade do século XIX esse vasto território pertencente à Cora portuguesa respondia diretamente a esta, estando, pois, no mesmo nível administrativo do Vice-Reino do Brasil, conforme têm demonstrado autores como Márcio Souza (2005). Porém, a partir de variados processos políticos, militares, econômicos e sociais, esse espaço progressivamente sofreu uma associação subordinadora com o espaço nacional, que tem se refletido em diversos campos, entre os quais o literário. Nesse percurso histórico, o século XX consolidou determinadas visões sobre a Amazônia: paraíso, inferno, celeiro, fronteira, terra misteriosa, arcaica, fonte de utopia etc. Embora, em determinados momentos, uma ou outra imagem paradigmática a respeito da Amazônia tenha prevalecido, o mais recorrente é a coexistência complexa dessas visões, nas mais diversas expressões do pensamento, sobretudo na literatura, onde essa complexidade é marcante.

A própria natureza não linear do discurso literário, desde o mais casto realismo ao mais iconoclasta experimentalismo, propiciou uma complexificação desse processo, em que ora se ratificam certas visões, ora se as criticam. A respeito disso, um conjunto de obras e autores pode ser elencado, de *Redoble por Rancas* (1970), de Manuel Scorza, às obras de Milton Hatoum, passando por Dalcídio Jurandir, Ferreira de Castro, José Maria Arguedas, Vicente Franz Cecim e Astrid Cabral – exemplos, de aquém e além da região, que ilustram o caráter diversificado deste complexo de imagens e pensamentos. Esses autores, por si, seriam suficientes para que se problematizassem questões relativas aos campos cultural, literário, geográfico e político. Ou, o que seria bem mais proveitoso, serviriam à problematização desses aspectos dentro de um mesmo problema: a relação desigual da região amazônica com espaços de outra escala – inter-regional, nacional e in-

ternacional. É sintomático que muitas dessas obras problematizem essa relação. Assim, encontram-se diversas configurações da relação entre a produção literária amazônica e os cânones nacionais e internacional, resultando em processos de assimilação, rejeição e recriação da matéria cultural, tanto externa quanto internamente. Da mesma maneira, a cultura popular e erudita têm formas de pensar e se expressar sobre os problemas dessa relação. Um significativo rol de manifestações populares – as festas religiosas e pagãs, a mitoteca oral, a música popular, a cultura de trabalho – e de manifestações eruditas – o ensaio social, as artes formais – têm em seus discursos elementos que devem ser levados em consideração nesse debate. Isto significa que há uma variação tanto de conteúdo como de forma que, de alguma maneira e em diversos níveis, sutaliza a abordagem da questão. Se a identidade amazônica “é constituída como ficção” (CASTILO, 2004, p. 9), é porque o “narrador”, que precisa abordar o espaço amazônico de maneira própria, não consegue satisfazer plenamente seu intento sem que se altere o produto final de sua própria narração – a narrativa.

Mesmo fora da realidade estritamente ficcional, os próprios dados científicos resgatam alguma inspiração épica quando se trata da Amazônia, seu patrimônio natural e suas potencialidades produtivas. Assim é como considera Samuel Benchimol (1999), que aponta haver em discursos sobre esta região uma visão inevitavelmente hiperbólica presente já nos relatos dos primeiros cronistas. Benchimol, contudo, nota que concomitante a essa visão há outra, que nos aproximaria de uma leitura menos fantasiosa. Com este debate crítico, o presente livro pretende contribuir para a promoção de um pensamento amazônico, por meio da discussão sobre o estabelecimento de modelos de representações da Amazônia, presentes no discurso das narrativas e das poéticas, sejam elas escritas ou orais – sobretudo da literatura vista em relação à cultura, às outras artes, à ação intelectual e ao pensamento social –, que tocam o tema exposto. Para além de estabelecer e refletir acerca dos contextos sociocultural e político-econômico, a partir da literatura produzida na Amazônia, esta reunião de artigos busca debater e analisar as formas literárias em relação ao dito espaço, remontando a um jogo de valores por meio da linguagem, preferencialmente pensando a região a partir de contextos relacionais entre o regional, o nacional, o internacional e o global.

**Esta publicação decorre do suporte dado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (Fapeam), por meio do Programa Institucional de Apoio à Pós-Graduação Stricto Sensu (Posgrad-Fapeam/2020), Resolução n. 006/2020, auxílio diretamente repassado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA; e do recurso AUXPE- Proap 2020 Estaduais (Auxílio 278/2022), oriundo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.**

Juciane Cavalheiro  
Allison Leão  
Augusto R. Silva Junior

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia**: formação social e cultural. Manaus: Valer; Editora da Universidade do Amazonas, 1999.

CASTILO, Luís Heleno Montoril del. **Lanterna dos afogados**: literatura, história e cidade em meio à selva. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2004.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

SLATER, Candace. **Entangled Edens**: visions of the Amazon. Berkeley, CA: University of California Press, 2003.

SOUZA, Márcio. Afinal, quem é mais moderno neste país? **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 87-96, 2005.

# DESTINO MANIFESTO DA MULHER NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: LITERATURA E HISTÓRIA COMO MEMÓRIA E DENÚNCIA

Aldízio Francisco Lira (Unir)  
Andressa Rodrigues de Jesus (Unir)  
Júlio César Barreto Rocha (Unir)

**Resumo:** Trata-se de apresentar uma perspectiva comparada entre obras que enfocam a objetificação feminina em temáticas amazônicas. As personagens Maibi e Domingas, respectivamente de obras de Alberto Rangel e de Milton Hatoum, são apresentadas em uma realidade amazônica em que vivenciam um processo de transformação social após serem objetos de troca. Com isso, a História se vale da Literatura como espaço de memória e de denúncia. O presente trabalho procura identificar na literatura amazônica, contextualizada no final do século XIX e até meados do século XX, similaridades no emprego de figuras femininas indígenas, a partir das obras *Dois irmãos* e *Inferno verde*, que passam por situações degradantes. Através de referenciais teóricos político-culturais (BHABHA, 1998; EAGLETON, 2011), realizou-se uma comparação entre a dramatização na obra de Alberto Rangel e de Milton Hatoum, dotada a análise de um viés interdisciplinar entre as áreas de Letras, de História e de Estudos Culturais. Por meio de um método hipotético-dedutivo, destacamos nesses autores o viés de contestação de estereótipos, repassando-se o ideário de certo “destino manifesto” da mulher na Amazônia brasileira, delineando paralelos, por via sincrônica ou diacrônica, para anotar diferenciais decisivos em ambas as obras, neste particular. A partir da análise, logra-se perceber o interesse em apontar as situações abusivas às quais as mulheres foram submetidas no final do século XIX até meados do século XX na região amazônica. A centralização do olhar nas personagens Domingas, de *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, e Maibi, da obra *Inferno verde* (2008), de Alberto Rangel, deixa clara a possibilidade de utilizar autores de renome para um levantamento das atrocidades realizadas contra os nativos amazônicos, historicamente abafadas ou tergiversadas por historiadores de mirada demasiado desfocada nas Humanidades.

**Palavras-chave:** Mulher. Amazônia brasileira. Literatura. Interdisciplinaridade. Análise cultural.

## INTRODUÇÃO

Parece que sempre esteve a Amazônia à disposição do império, seja a apropriação dessa natureza pujante como as pessoas que a habitam. A literatura pode indiciar essa realidade. Nem todas as atenções, no percurso de uma escritura ou de uma leitura literária, se dão na busca de localizar uma narrativa envolvente emocionalmente, nem de identificar uma descrição de tipo histórico, panfletária ou de cunho fortemente ideologizado, muito menos de perfilhar discursividade de tipo meramente descritivo. Estará sempre oculto por detrás de uma obra autoral um caráter representativo de uma cultura, de um tempo e de uma ideologia que devem ser procurados pela leitura crítica autorizada. Havendo qualidade reconhecida na escrita, por uma crítica literária paradigmática, poderemos ter uma resultante de leitura explicando a cultura como um todo, ainda que este todo seja regionalizado.

Com efeito, nas obras que empregamos para explicar a funcionalidade da mulher amazônica, nos textos de Rangel e Hatoum, respectivamente *Inferno verde* e *Dois irmãos*, os conceitos de Eagleton (2011) ajudam a encarar a vida do local como representações de errâncias peculiares, que, ainda quando eivadas de colonialismo, confirmam a superioridade do sistema capitalista universal, a expandir para o quintal dos seus áulicos toda a carga de subjetivação da figura do homem sobre a mulher, objetificando-a no processo de reificação dos seres humanos na produção daquilo que interessa ao império, usando cada fatia planetária segundo o seu interesse momentoso. Do mesmo modo, acreditamos tenha ficado patente, por um lado, a transferência da dominação territorial material, em que a borracha é apenas o índice de um domínio total dos Estados Unidos sobre o Brasil, como, por outro lado, há a conversão ideológica dos subordinados regionais ao império totalizante, que impõe toda a carga da voracidade de um capitalismo em que o destino manifesto sobre os indígenas no subcontinente EUA se transfere, de mala e cuia, ao subcontinente Amazônia, como destino manifesto da mulher tornando-se objeto no *hinterland* brasileiro.

Empregando algumas ideias de Eagleton (2011), dois importantes romances, como referências de memória e de História, bem como de literatura e de cultura, podem ter propiciado uma aproximação a dois temas que acabamos desenvolvendo, com outros aspectos ao centro, em duas dissertações de mestrado, que deverão ser defendidas em paralelo ao final deste 2021, denominadas *A categoria trabalho na produção literária romanesca de Milton Hatoum: tipos de trabalho e de produção na Amazônia* e *A força da mulher na Amazônia de Milton Hatoum: um processo evolutivo de descrição em perspectiva com antecedentes da Literatura brasileira*.

O nosso objetivo é averiguar outras nuances e outras facetas desses nossos estudos de mestrado, que podem se combinar e se recombinar no borgiano jardim dos caminhos que se bifurcam, aproveitando uma outra História da guerra europeia, falsificação daquele autor argentino, que, no nosso caso, será uma História das guerras várias, que usaram a Amazônia ao longo do século XX, mas de modo muito mais realista e destrutivo do

que houve na Europa ou na América – até porque agora não há mais para onde escapar, porque já se revelou “a superioridade da vida ocidental” da qual passamos a fazer parte inevitavelmente.

### **MAIBI, DE *INFERNO VERDE***

A exploração da borracha no território amazônico colaborou para o desenvolvimento econômico e social da região, muito embora tenha servido para ressaltar e mesmo ampliar desequilíbrios entre as diversas faces da povoação. Durante esse desenvolvimento, destacaram-se alguns centros de produção, que, devido à extração do látex, findaram alcançando maior evolução urbana, como Porto Velho, Manaus, Belém e Rio Branco.

A atividade exploratória gumífera na região amazônica é visibilizada pelos teóricos como tendo dois ciclos, o primeiro iniciado em 1879 e concluído em 1912, que chamou a atenção devido à farta quantidade da matéria-prima encontrada, e que podia ser explorada, no território; e um segundo ciclo, no período final da II Guerra Mundial, de 1942 a 1945, em que o apoio brasileiro ao governo estadunidense ganhou forte referencialidade.

No primeiro ciclo, o território amazônico experimentava a *belle époque* amazônica, assim definida por Ana Maria Daou (1999, p. 5):

A “bela época” é expressão da euforia e do triunfo da sociedade burguesa no momento em que se notabilizavam as conquistas materiais e tecnológicas, se ampliaram as redes de comercialização e foram incorporadas à dinâmica da economia internacional vastas áreas do globo antes isoladas.

Em 1877, contudo, o Brasil fora alvo de um caso típico de biopirataria (MACEDO, 2020), pois sementes da *Hevea brasiliensis* furtadas foram cultivadas na Ásia, que, em 1912, passou a produzir borracha com melhores condições de colheita, considerando-se ainda o clima propício para a propagação da seringueira e o baixo preço da produção asiática. Como consequência, uma queda significativa na exportação do produto atingiu o mercado brasileiro, configurando a primeira crise da borracha, levando o triunfo da *belle époque* amazônica a ter vida curtíssima.

O segundo ciclo da borracha acabou impulsionado pelas dificuldades de circulação de navios, dada a II Guerra Mundial (1939-1945), em que a falta de matéria-prima fez os Estados Unidos buscarem um acordo de fornecimento com o governo brasileiro. Nesse período, Getúlio Vargas incentivou a migração para a região amazônica, através de propagandas sem maiores sustentações financeiras, as quais asseguravam que o cidadão contaria com propriedade, transporte, saúde, alimentação e participação econômica na produção extrativista. Uma amostra desse apelo pode ser encontrada em outra obra de Milton Hatoum (1989, p. 28), intitulada *Relato de um certo Oriente*, que conta com a seguinte passagem:

O presidente Vargas disse que os Aliados precisavam do nosso látex, e que ele e todos os brasileiros fariam tudo para derrotar os países do Eixo. Então milhares de nordestinos foram trabalhar nos seringais. Soldados da borracha. Os cargueiros voltaram a navegar nos

rios da Amazônia; transportavam borracha para Manaus e Belém, e depois os hidroaviões levavam a carga para os Estados Unidos. Os sonhos e as promessas também voltaram.

O discurso empregado pelo presidente Vargas deixava subentendidas inúmeras vantagens para a migração à Amazônia, como a possibilidade de auxiliar o Brasil a ser parte importante da vitória no conflito bélico de amplitude global e trazer para perto fortes aliados que possibilitassem um favorecimento em outras áreas comerciais. A realidade, porém, de ambas as faces do que se esperava, era outra, pois, por um lado, a partir do momento em que o seringueiro chegava à Amazônia, já começava a desenvolver dívidas insustentáveis com o patrão, tornando-se verdadeiro escravo daquele empreendimento, enquanto que, por outro lado, o Brasil tornava-se mero entreposto temporário de obtenção de matéria-prima que o final da Grande Guerra jogaria novamente no ostracismo, no plano internacional.

Nesse cenário, será trabalhado o conto “Maibi”, do livro *Inferno verde* (2008), de Alberto Rangel. Maibi é esposa de Sabino, um seringueiro que já devia sete contos e duzentos réis ao patrão seringalista, dívida acumulada durante quatro anos de trabalho. Cotejando a obra literária em análise com os fatos históricos, percebe-se que Sabino acumulara encargos desde sua chegada ao seringal e tentava, desde sempre, quitar essa conta para alcançar alguma autonomia. No seguinte fragmento, é possível identificar o desejo não só de Sabino, mas de qualquer outro labutador: “*Tirar o saldo é a obsessão do trabalhador, no seringal. E como não ser assim, se o saldo é a liberdade?*” (RANGEL, 2008, p. 122). Através da quitação da dívida, o trabalhador vislumbrava ganhar algum dinheiro, buscando melhoria de vida.

A fim de liquidar o seu débito, Sabino negocia com Marciano uma transferência de dívida, que, a partir daquele momento, seria assumida por Sérgio, em troca de Maibi. No excerto abaixo, é possível verificar detalhes da negociação:

O Sabino devia ao patrão sete contos e duzentos, que a tanto montava a adição das parcelas de dívida de quatro anos atrás, e cedia a mulher a um outro freguês do seringal, o Sérgio, que por sua vez assumia a responsabilidade de saldar essa dívida. O mais comum dos arranjos comerciais, essa transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas (RANGEL, 2008, p. 121).

Nesse contexto, é possível identificar marcas de apropriação, uma vez que Sabino trata a esposa como um objeto de troca. A única função da cabocla era aceitar o destino e se submeter a outro homem com o total consentimento do marido. Essa transação, que envolveu Maibi, propiciaria a morte brutal da personagem.

Sabino, apesar de realizar a operação de troca, com o passar do tempo não se sente confortável em imaginar a esposa nos braços de outro homem. O seringalista, então, decide aproveitar a ausência de Sérgio para tirar a vida de Maibi. A moça é encontrada por Zé Magro, numa cena que apresenta Maibi amarrada a uma seringueira, despida e com muitas lesões, e na base da árvore estava meia dúzia de tigelas, que recebiam o sangue da cabocla:

Atado com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta (RANGEL, 2008, p. 130-131).

Maibi, que é “objetificada” no início do conto, fica à mercê da revolta de Sabino, que, ao mesmo tempo em que não consegue superar a ideia de a esposa estar com outro homem, também não consegue enxergar saída para resolver a sua vida no seringal. A crueldade de Sabino é destacada na descrição da morte de Maibi, que ficara sujeita às negociações e foi punida brutalmente, o que nos remete a uma percepção de posse por parte de Sabino, que não permitiu que ela vivesse, como se o destino da moça pertencesse somente a ele.

A ideia de “objetificação” é desenvolvida com intensidade na obra, pois quando Maibi é encontrada, o autor descreve a moça como um ornamento dependurado na árvore, pois o seringalista expôs o corpo dela como um “adorno”. Sabino a enxergava dessa forma e a eternizou assim: Maibi foi configurada do início ao fim como uma propriedade nas mãos de Sabino.

Partimos da ideia de que literatura e História podem ser empregadas como espaço de memória e de denúncia, tendo em vista, ademais, existir uma eternização estereotipada das funções das pessoas, suas categorias adscritas, de gênero ou de classes sociais, na sociedade empírica. Eagleton (2011, p. 57) explica que a arte provoca a suspensão da existência real e do eu empírico no processo de uso da leitura relativa de acontecimentos históricos, nestas palavras:

Ao ler, ver ou ouvir, suspendíamos os nossos eus empíricos, com todas as suas contingências sociais, sexuais ou étnicas, convertendo-nos, assim, em sujeitos universais. A perspectiva da alta cultura, à semelhança do Todo-Poderoso, era essa visão de todo o lado e de lado nenhum.

Analisar Rangel e Hatoum nessa perspectivação culturalista promove certa aferição de concepções culturalistas convertidas em convenções economicistas, em que as pessoas, no caso a mulher, uma vez objetificada, serve à qualificação melhor do homem que dela se serve. Relacionando a ideia de “objetificação” à existência de Maibi, destacamos alguns elementos comparativos, como, por exemplo, a seringa, que na narrativa é um meio de alcançar a prosperidade. Logo, quando Maibi é encontrada nua e amarrada e seu sangue preenchendo as tigelas, que normalmente são utilizadas para amparar o látex, verificamos que Sabino, ao migrar, tinha esperança de uma vida melhor, mas a prosperidade foi substituída por uma subserviência.

Da mesma forma, quatro anos depois, ele acreditava que, trocando a mulher para saldar a dívida, poderia alcançar a tão sonhada ascensão financeira, porém, como a seringa, a troca não proporcionou melhoria ao seringalista, restando apenas frustração e revolta.

No conto, também é possível relacionar o destino de Maibi ao *destino manifesto*, doutrina estadunidense que define o povo dos Estados Unidos como o escolhido por Deus para comandar o expansionismo geopolítico. No processo de expansão territorial

norte-americano, os próprios estadunidenses exploraram, dominaram e massacraram os indígenas, assegurados pela ideia de que estavam destinados a realizar a vontade divina. Blanchette (2011, p. 42) aponta que, segundo essa filosofia, “Os índios americanos, em suma, estavam desaparecendo porque Deus queria que fosse assim, e não havia nada que os homens pudessem fazer para evitar essa triste realidade”.

Dada a vivência em ambas as obras, de um espaço típico de um universalismo não cosmopolita, porque preserva as suas margens culturalistas enquanto “transpõe fronteiras nacionais” (BLANCHETTE, 2011, p. 102), exibir o sujeito diante da análise finda por desqualificar o objeto e o objetificável. No caso em tela, a necessária objetificação da mulher em Rangel e Hatoum pode ajudar a decifrar a vivência evolutiva dessa figura tanto na prática da região como na discursividade dos autores de diferentes épocas e tempos narrativos. Eagleton (2011, p. 102) combate a centralização pós-modernista no sujeito:

A célebre “viragem para o sujeito”, com a sua pesada mistura de teoria do discurso, semiótica e psicanálise, acabou por demonstrar ser uma viragem para longe da política revolucionária e, em alguns casos, para longe da própria política.

Observando-se a passividade da mulher, realizando-se o destino manifesto da mulher como objeto na Amazônia brasileira tal como apregoado em meados do século XIX na projeção *sujeitificante* da cultura política invasora pré-imperialista norte-americana, privilegia-se uma escolha de índole coletiva e imposta, desvalorizando o ideal sentimental ou psicológico ou individual, em desfavor do discurso convencional da liberdade das pessoas, ficando à caracterização do pobre e da inferiorizada a única explicação possível para quem funciona submetendo-se ao interesse da opressão contra a liberdade, ao interesse da transformação das mulheres em objeto, em significativo aceno à ideologia importada dos Estados Unidos, contra alguma alternativa local, que somente poderá se manifestar se sobrevier uma completa reação contra o pacote inteiro de submissão de uma cultura sobre outra, de uma nação sobre outra, de um Estado sobre outro, de um sistema socioeconômico sobre outro, fechando-se a cultura amazônica após absorver toda a carga venenosa que o capitalismo impõe sobre ela.

Eagleton (2011, p. 164) auxilia a completar novamente esta análise, que nivela todas as situações na mesma régua cultural e no mesmo compasso da política:

A voracidade do capitalismo engendra, como reacção defensiva, uma multiplicidade de culturas fechadas que a ideologia pluralista do capitalismo pode, assim, enaltecer, como se de uma rica diversidade de formas de vida se tratasse.

No Brasil, durante a exploração da borracha, muitos nativos foram massacrados, devido ao desenvolvimento econômico e territorial, mas aqui não existe um respaldo “profético” como nos Estados Unidos. Mesmo assim, no conto, é possível identificar uma tentativa de justificar/minimizar o crime de Sabino, comparando Maibi à exploração do Amazonas:

O martírio de Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o

esgota. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpiria a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura, um crime maior, não cometido pelo amor, em coração desvairado, mas pela ambição coletiva de milhares d'almas endoidecidas na cobiça universal (RANGEL, 2008, p. 131).

A justificativa para a situação degradante a que Maibi foi submetida, em paralelo ao contexto norte-americano a respeito do massacre indígena, é que, de uma forma ou de outra, apresentam argumentações para explicar as condições às quais, nos dois casos, os nativos foram submetidos em prol da cobiça, seja por exploração extrativista ou expansão territorial.

Ao destacar a posição subordinada de Maibi diante do colonizador, é válido realçar a fala de Bhabha (1998, p. 59), que diz que o colonizador é visto como “iluminado” e o colonizado, com esse discurso, “perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional”. Aplicada ao contexto do conto, esta citação apresenta uma justificativa da submissão de Maibi, que tinha como representante Sabino, o colonizador.

### **QUE SUCEDE À DOMINGAS, DE *DOIS IRMÃOS*?**

No final do século XIX e até meados do século XX, o Brasil recebeu um número significativo de imigrantes libaneses ou “turcos”, na generalização galhofeira e *aculturante* que lhe fizeram os seus hospitaleiros amazônidas. A motivação para a emigração síria, libanesa e árabe, de modo geral, é fruto da perseguição religiosa na origem, em função do controle muçulmano do Império Otomano, antes de cair, em função da República Turca, e dada a crise econômica desencadeada devido à baixa produção de alimentos, comparada ao desenvolvimento populacional local.

Em virtude da exploração da borracha na região amazônica, o Brasil, especificamente a Região Norte, recebeu muitos imigrantes, entre eles, os árabes, sírios e libaneses. Segundo Staevie (2018, p. 159), “em 1920, somados os três maiores receptores amazônicos destes imigrantes (Pará, Amazonas e Acre), o censo aponta aproximadamente três mil indivíduos”. Os sírio-libaneses exerciam várias funções comerciais e foram responsáveis pelo desenvolvimento de algumas empresas na Região Norte. No excerto abaixo, é possível identificar algumas atividades que esses imigrantes desenvolveram:

As empresas criadas por libaneses eram de diferentes setores, como perfumaria, pneus e borracha, tinturas para cabelos, sabão, alimentos, ferragens, velas, papel e celulose, móveis, etc. Destacam-se ainda as empresas de beneficiamento de castanha, inclusive no interior. Atuavam ainda como trabalhadores no comércio e na indústria nascente, apoiados por uma já existente rede social que os ajudou na inserção no mercado de trabalho urbano local. Também muitos atuavam como jornalistas, advogados, economistas, administradores de empresas, engenheiros, dentistas, médicos, professores, escritores e músicos (STAEVIE, 2018, p. 160).

Diante do exposto, exploramos o universo literário de Milton Hatoum, na obra *Dois irmãos* (2000), trazendo um pouco da interação desses imigrantes, citados no romance, com

a comunidade local, principalmente levando em consideração a inserção de Domingas, uma indígena, na casa dos patrões Zana e Halim.

Segundo a ordem cronológica do romance, a interação se inicia quando a personagem Domingas, indígena natural amazônica, é resgatada da sua comunidade indígena de São João, localizada “perto do povoado de São João, na margem do Jurubaxi, braço do Negro, muito longe dali” (HATOUM, 2000, p. 48). Esse resgate acontece após a morte do pai de Domingas, encontrado sem vida num piaçabal, situação que torna a pequena cunhantã órfã, potencial objeto de troca para as religiosas, que seguramente buscaram auferir lucro, trocando-a, tal como uma mercadoria, por objetos de famílias influentes, que poderiam auxiliar a sobrevivência do orfanato.

Durante a sua permanência na instituição mantida pela Igreja, Domingas desenvolve habilidades como lavar, passar, engomar e cozinhar, essenciais para uma criada que seria, ainda em tenra idade, encaminhada para desempenhar funções laborais em casas de “pessoas influentes” de Manaus. Além disso, nela eram inseridos os valores cristãos, como se vê:

As noites que ela dormiu no orfanato, as orações que tinha de decorar, e ai de quem se esquecesse de uma reza, do nome de uma santa. Uns dois anos ali, aprendendo a ler e a escrever, rezando de manhãzinha e ao anoitecer, limpando os banheiros e o refeitório, costurando e bordando para as quermesses das missões. As noites eram mais tristes, as internas não podiam se aproximar das janelas, tinham de ficar caladas, deitadas na escuridão; às oito a irmã Damasceno abria a porta, atravessava o dormitório, rondava as camas, parava perto de cada menina. O corpo da religiosa crescia, uma palmatória balançava na mão dela (HATOUM, 2000, p. 48).

Depois de tempo significativo (dois anos) habitando no orfanato, Domingas finalmente é apresentada à família dos patrões por uma freira, irmãzinha de Jesus, que reproduz as aptidões de Domingas, expondo as “especificações” como se fosse um objeto. No fragmento abaixo, é possível identificar uma transação que envolvia algumas mesas, cadeiras e um envelope – que, pela ansiedade da freira, subentende-se que se referia a uma quantia de dinheiro –, que analisamos como o pagamento pela criança.

“Trouxe uma cunhantã para vocês”, disse a irmã. “Sabe fazer tudo, lê e escreve direitinho, mas se ela der trabalho, volta para o internato e nunca mais sai de lá”. Entraram na sala, onde havia mesinhas e cadeiras de madeira empilhadas num canto. “Tudo isso pertencia ao restaurante do meu pai”, disse a mulher, “mas agora a senhora pode levar para o orfanato”. Irmã Damasceno agradeceu. Parecia esperar mais alguma coisa. Olhou para Domingas e disse: “Dona Zana, a tua patroa, é muito generosa, vê se não faz besteira, minha filha”. Zana tirou um envelope do pequeno altar e o entregou à religiosa (HATOUM, 2000, p. 46).

O discurso da freira deixa claro que Domingas, segundo a perspectiva da religiosa, era vista apenas como uma simples empregada, sem qualquer possibilidade de mudança de vida. Durante o processo, a freira acaba por adquirir objetos de madeira que não mais eram úteis para Zana e sua família, mas que de alguma maneira poderiam ser utilizados pela freira na preparação de outras meninas que seguiriam os mesmos passos da cunhantã Domingas.

Destacando o processo de objetificação ao qual Domingas foi submetida, é possível identificar, na própria obra, marcas de desejo de liberdade por parte da personagem, mas abafada por uma ideia de obrigação/destino em servir à família:

Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade (HATOUM, 2000, p. 40-41).

Como se pode perceber nesse trecho, outras meninas passavam por uma situação semelhante à de Domingas, empregando sua força de trabalho desde pequenas em benefício dos patrões. Agindo assim, eram obrigadas a abdicar de perspectivas de vida para obedecer cegamente àqueles que as mantinham sob severa vigilância, para que os serviços domésticos pudessem acontecer diariamente, conforme a perspectiva de quem mandava.

Na qualidade de narrador da história, Nael coleta informações importantes sobre sua vida e a existência de sua mãe. É por meio dessas informações que o leitor descobre uma mudança significativa em Domingas, durante o período da gestação de seu filho:

Domingas mudou muito depois que engravidou. Passava horas compenetrada. “Só vendo... bastante com ela mesma, até que Halim, de mansinho, abria a porta do quarto e perguntava: ‘em que estás pensando?’, ‘Hã? Eu?’. Tua mãe respondia assim, assustada... Ela amolava uma faquinha e pegava um pedaço de pau para fazer aqueles bichinhos. Halim me dizia: ‘Essa cunhantã... Por Deus, alguma coisa aconteceu com ela...’ [...] (HATOUM, 2000, p. 159).

Algumas possibilidades surgem diante dos olhos do leitor. A primeira delas é que a menina, que chega tímida e ressabiada na casa dos patrões, finalmente compreende seu lugar subalterno na conjuntura familiar em que está inserida. A segunda possibilidade (que complementa a primeira) é a de que seu filho exerceria as mesmas funções que ela, sem ser considerado como neto legítimo de Zana e Halim. Tal situação se fundamenta na citação abaixo:

Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivia dizendo: ‘Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém’. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa... (HATOUM, 2000, p. 159).

A distinção entre *filho de alguém* e *filho de ninguém* leva em consideração o contexto social em que os personagens estão inseridos, e o destino manifesto de cada personagem, imposição de quem precisava da borracha que desaparecia. Enquanto Zana e Halim passaram por reviravoltas e sempre se mantiveram na condição de patrões, a Domingas e ao seu filho Nael restava apenas a condição de subalternos que deveriam suprir as necessidades de seus patrões. E estes deveriam suprir aquilo que mandasse o império, viesse ele de onde viesse.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nem todas as condições de objeto da literatura são passíveis de extrair-lhe significado holístico no processo de compreensão de uma sociedade, na compreensão do trâmite de aproveitamento de usos das pessoas no capitalismo, seja aspecto social ou trabalhista, seja aspecto de divisão de funcionalidade de gênero ou de subordinação do segundo

sexo: algumas parecem infensas à busca de entender a sociedade, nas suas irracionais maneiras de submeter o seu semelhante às suas formas de expropriação da sua personalidade, subordinando a natureza e com ela os seus seres todos, para que o resultado seja a perda total, para todos os envolvidos, no irracional método de desposuimento.

Mas esse processo e esse método vêm de cima e de fora do mundo sempre crepuscular dos submetidos. Tanto Domingas como Maibi, tanto a Amazônia quanto Tio Sam, seringueiros e seringalistas, têm na cultura referenciais domesticados no mesmo modo de derruição das personalidades envolvidas quanto à própria discursividade que intenta vir recobrimo as trágicas resultantes: a morte em tenra idade, a perda da dignidade da pessoa humana, a ruína da região e do próprio país que deveria a todos proteger.

Eagleton (2011, p. 166) afirma que

As culturas, entendidas como formas de vida peculiares, encontraram refúgio no colonialismo, confirmando assim a superioridade da vida ocidental, mas também relativizando a identidade dos poderes colonialistas precisamente no momento em que eles mais necessitavam de dela se sentirem seguros.

Claro que não é possível deixar passar os diversos usos de uma Amazônia sempre subordinada a interesses exógenos. Ao longo do século XX, a sanha dessa subordinação se tornou mais sofisticada, embora sempre frustrada, numa ferrovia, na primeira década, derrotada antes de ser usada, porque derrotados estavam os seringueiros e as suas balatas, bem como estava derrotada após manuseada, na metade do século. Essa manobra imperial, bem como o uso sem significação para a economia da sua população, se deu de modo mais realista e mais destrutivo do que ocorreu na Europa ou na América, pois, como dissemos, agora não há mais para onde escapar, porque já se revelou “a superioridade da vida ocidental” da qual passamos a fazer parte inevitavelmente. Com isso, ficou estabelecido o nosso fracasso, até que sobrevenha outra necessidade de apropriação dessa natureza sempre à disposição do império.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLANCHETTE, Thaddeus Gregory. Entre acomodação e extermínio: as raízes da “Questão Indígena” nos Estados Unidos. **35º Encontro Anual da Anpocs**. Caxambu, 24-28 out. 2011. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt12-23/968-entre-acomodacao-e-extermínio-as-raízes-da-questao-indigena-nos-estados-unidos/file>. Acesso em: 06 out. 2021.
- DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACEDO, Márcia. **Um período histórico da economia brasileira**. 2020. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/ciclo-da-borracha>. Acesso em: 20 set. 2020.
- RANGEL, Alberto. **Inferno verde**. 6. ed. Manaus: Editora Valer, 2008.
- STAEVIE, Pedro Marcelo. Imigração estrangeira, economia e mercado de trabalho na Amazônia brasileira entre o final do século XIX e início do século XX. **Resgate - Rev. Interdiscip. Cult.**, Campinas, v. 26, n. 1 [35], p. 153-172, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8649751/17711>. Acesso em: 16 out. 2021.

## O SAGRADO E A FÉ REPRESENTADOS NO ESPAÇO CEMITERIAL DA CRUZ MILAGROSA, EM RIO BRANCO - ACRE

Carla Simone de Oliveira Peres (Ufac)  
Maria de Jesus Morais (Ufac)

**Resumo:** A ocupação do Acre traz como protagonistas de sua história, além dos nativos, os nordestinos que migraram para esse território em busca de melhores condições de vida e viam na extração da borracha um meio de sobrevivência. Além da esperança de uma vida melhor, trouxeram consigo a devoção religiosa e popular manifestada no Nordeste brasileiro, dando um novo significado e novo sentido às suas vidas, por meio da fé. Nesse aporte, os nordestinos seringueiros contribuíram para a colonização do Acre, traduzindo em crença fervorosa todos os sentimentos de angústia, de fragilidade, abandono e dificuldades cotidianas vivenciadas. O cemitério está localizado em área rural da cidade, com número reduzido de túmulos, onde apenas quem tem familiares sepultados realiza seus funerais. Com forte projeção dos feitos milagrosos, o cemitério atrai pessoas de diversos lugares. Nesse contexto, o cemitério da Cruz Milagrosa é um espaço referencial, até os dias atuais, para professar a fé de devotos, para além dos imigrantes nordestinos. O presente artigo tem como objetivo abordar o sagrado e a fé assentados no imaginário popular e representados no espaço do cemitério Cruz Milagrosa. Esse cemitério, diante das narrativas de alguns antigos, permaneceu durante décadas sendo o único, como lugar de devoção e “milagres”, em que o “povo faz o santo” e “constrói seu local sagrado”, fundamentados em sua crença, fé e religiosidade expressas nas diversas manifestações por parte dos fiéis, considerando-se ser esse o cemitério mais antigo da cidade de Rio Branco - Acre. Para subsidiar este artigo, utilizou-se a tese de doutorado *Veneração e fé: viver entre lutas, resistências e milagres na floresta amazônica 1970 – 2010*, em que Francisco de Assis (2012) fala sobre a Cruz Milagrosa, tendo em vista sua narrativa ser compilada através da oralidade de alguns residentes no entorno do cemitério.

**Palavras-chave:** Sagrado. Fé. Milagre. Cemitério

## INTRODUÇÃO

O cemitério Cruz Milagrosa encontra-se localizado na estrada Transacreana, km 5, no ramal Cruz Milagrosa. Sua fundação data da década de 1940, sendo o mais antigo dos cemitérios locais, armazenando muitas histórias que fazem alusão à crença popular e à fé dos moradores da cidade de Rio Branco.

De acordo com moradores da comunidade, o falecimento de um seringueiro conhecido somente como “Artur”, debaixo de um pé de cajazeira, deu origem ao cemitério, demarcado com uma cruz simbolizando o lugar em que o seringueiro foi sepultado. O cemitério recebeu esse nome devido às representações de milagres alcançados no local e pela cruz fincada, que anos depois manteve-se intacta durante um fogo ateadado para limpar o roçado de um colono. As testemunhas que presenciaram o ocorrido acreditaram tratar-se de uma manifestação divina, iniciando assim o processo de devoção e fé com grande repercussão popular até os dias de hoje, em que o cemitério é reconhecido como lugar sagrado e de milagres. A figura social do seringueiro sepultado nas terras do que hoje se conhece como Cruz Milagrosa se dissipa em função da exaltação e referência à cruz representada e sua representação simbólica no túmulo do finado. Pensar essa configuração representativa desloca a figura do seringueiro à mesma condição dos indígenas como “condenados da floresta” na Amazônia. Condição esta que o inferioriza, reduzindo-o à condição de atrasado, primitivo e selvagem (SOUZA, 2017).

Apesar de estar localizado em um ramal na zona rural, a distância geográfica existente anteriormente reduziu bastante devido ao crescimento e desenvolvimento da cidade na direção em que se localiza o cemitério, tornando o local mais próximo da cidade de Rio Branco, sendo acessível a todos. Na localidade, existe uma pequena capela com o túmulo e a cruz, e os demais e poucos túmulos existentes ficam nos arredores, atualmente cercados por grades após a restauração. Em seu interior, diversos objetos dispostos nas prateleiras, muitas imagens de santos, bíblias, pés e mãos feitos de gesso, velas e terços também sobre o túmulo principal, de pessoas que fizeram promessas e preces no local e foram atendidas. Esses objetos representam as graças alcançadas ou as súplicas dos devotos aos diversos pedidos, principalmente de cura, algo que sempre despertou a atenção sobre o lugar.

Diversas narrativas orais compõem a história da criação do cemitério Cruz Milagrosa. Uma das mais conhecidas pelos populares remonta à sua criação, há cerca de 200 anos atrás, quando tudo era seringal e um certo homem conhecido por “Artur” possivelmente teria começado a passar mal, sendo socorrido por moradores do local, que o colocaram em uma rede para transportá-lo, não sendo possível chegar à cidade para o socorro devido, vindo a falecer e ali mesmo sendo sepultado. Assim, quando outras pessoas morriam, a população as enterrava no mesmo terreno.

Por ser um local distante, com poucas sepulturas, e hoje não mais o único cemitério da cidade, conta com sua história de fé, religiosidade e milagres, perpetuando-se através da memória de moradores dos arredores e também da população acreana.

## QUE LUGAR É ESSE?

Os nordestinos tiveram grande importância para o povoamento e desenvolvimento do Estado do Acre. No ciclo da extração da borracha, muitos saíram do Nordeste em busca de uma vida melhor na Amazônia acreana e condições de sobrevivência.

A devoção popular trazida pelos nordestinos ganhou novo significado para dar sentido às suas vidas em meio à floresta. Através da fé e da devoção, seringueiros entregavam suas dificuldades diárias, seus temores e até mesmo a vida à proteção dos santos, uma religiosidade popular com notoriedade na vida dos seringueiros.

Algumas evidências presentes na religiosidade dos acreanos auxiliam no entendimento das expressões da crença popular existente na cultura do seringueiro.

Destacamos aqui a suntuosa riqueza de elementos simbólicos contidos na floresta, floresta esta, segundo Assis (2012), misteriosa e intrigante, possuidora de poderes sobrenaturais que vão além do controle humano.

Durante muito tempo, os seringueiros desenvolveram um tipo de adoração a outros santos não canonizados, ou seja, não legitimados pela Igreja Católica. Esses santos foram homens e mulheres que viveram e morreram nos seringais e que, após falecer, passaram a operar milagres na vida dos seringueiros.

O corpo do cemitério Cruz Milagrosa expressa uma conotação de lugar que encanta uma parte da história da cidade de Rio Branco e de sua identidade coletiva, marcado pela religiosidade que envolve a cidade e pelo respeito que transcende o humano e o terreno.

A morte desses “santos” comuns é percebida pelos seringueiros como uma vida nova, um novo começo, e não um fim em si mesma. Ao juntarem-se a Deus no momento pós-morte, esses homens e mulheres tornam-se protetores dos seringueiros, que permanecem em sua luta diária. Por sua vivência sofrida, ascenderam a Deus, na dádiva de proteger seus companheiros, que continuaram na floresta.

Os moradores do vale do rio Acre definem os santos como

[...] homens e mulheres que viveram na floresta, sofreram, também, tiveram vidas sofridas, fustigadas e todos morreram em situações dolorosas, muitos sozinhos, acometidos de doenças tropicais, morte de partos, feridos por felinos ou vencidos pelo cansaço do dia a dia (ASSIS, 2012, p. 115).

Situações de desespero e aflição levaram dezenas de seringueiros a pedir socorro, através de promessas que faziam para outros seringueiros falecidos, que eram prestigiados como santos por terem operado milagres. As sucessivas comprovações de proteção aos seringueiros, em momentos de tribulações, culminaram com o despertar da fé dos ocupantes da floresta, que os ergueram à categoria de santos, nivelando-os no mesmo grau dos santos canonizados da Igreja Católica.

Categorizando a distinção entre os “Santos” e as “Santas Cruzes Milagrosas”, ocorre que:

Os Santos protegem seus devotos, antes que o perigo ocorra, já as “Santas Cruzes Milagrosas” são evocadas após ter ocorrido e acontecido algo trágico, oriundo dos perigos na floresta. Os milagres da “Santa Cruz” são milagres reparadores, já os dos “Santos da

floresta” previnem e reparam os danos acontecidos com seus fiéis devotos (ASSIS, 2012, p. 117).

Nesse sentido, o cemitério Cruz Milagrosa opera sincronicamente na dualidade da ação religiosa, ou seja, seus devotos fiéis fazem a evocação para realizar um pedido, articular uma promessa e também retribuir a graça alcançada após a concretização do fato.

Embasada em relatos de alguns seringueiros, “a diferença entre os santos oficiais da Igreja Católica e os santos dos seringais é que os dos seringais conheceram e conhecem todos os seus problemas” (ASSIS, 2012, p. 112).

Assis (2012) segue discorrendo que os indivíduos que ocupam a região do vale do rio Acre têm a certeza de que inúmeros foram os milagres alcançados, em razão da intervenção dos seus santos reinventados na floresta acreana. Para essas pessoas, habitantes do vale do rio Acre, os santos recriados no interior da floresta não se diferem dos santos canonizados pela Igreja Católica. A base dessa religiosidade se sustenta no tripé de profunda fé, intensa devoção aos santos e acentuado culto às almas milagrosas.

Desde o princípio da formação dos seringais, era possível perceber, nas pessoas que aqui chegavam, sua afeição aos santos protetores, São Francisco do Canindé, São José, São João, Padre Cícero, Nossa Senhora de Nazaré, Imaculada Conceição e Sagrado Coração de Maria. A esses santos, eram realizadas novenas, tiravam terços e festas com pagamento de promessas. Essa devoção se expandiu com o passar dos tempos. Os santos eram presença constante, acompanhando-os em todas as circunstâncias da vida, mas nem sempre concedendo graças (ASSIS, 2012).

**Figura 1 – Capela da Cruz Milagrosa.**



Fonte: As autoras (2021).

A distância da Igreja institucional em tempo remotos, dentre outras razões, como o isolamento do seringueiro na floresta, a ausência de contatos com o clero da Igreja Católica, a fé e devoção enraizadas nos seringueiros e o permanente contato com os índios da região, eram os motivos que levavam os seringueiros a formatar um novo sentido de sua religiosidade, de forma lenta e gradual, por meio do qual o processo de ressignificação do catolicismo vivido pelos seringueiros foi ganhando corpo em sua religiosidade (ASSIS, 2012).

Assis (2012) salienta que é possível deparar-se com relatos de seringueiros nos primeiros anos do século XX, que faziam promessas para as “almas milagrosas”, suplicando a cura de doenças ou um bom parto. Essas almas eram “muito conhecidas” nos seringaais, mas pelo fato de as pessoas que recorriam a essa intercessão por meio da promessa desconhecerem o nome das pessoas ali sepultadas, e pelo fato de que comumente as oferendas e ex-votos são deixados na cruz, com o passar do tempo recebeu a denominação de Santa Cruz Milagrosa.

**Figura 2 – Túmulo principal.**



**Fonte:** As autoras (2021).

A história do cemitério Cruz Milagrosa é permeada de relatos de promessas, milagres e graças alcançadas, que são pagas nos túmulos dos santos seringueiros. Os devotos acendem velas, rezam terços e depositam no interior da capela elementos em agradecimento à graça alcançada ou como promessa à Santa Cruz Milagrosa. “A promessa é uma maneira que os devotos encontram para internalizar a fé, e é nos ex-votos que externalizam a devoção” (ASSIS, 2012, p. 120).

Anteriormente, a morte costumava bater mais cedo na porta das pessoas, e em Dia de Finados os devotos faziam sua peregrinação em procissão até o cemitério, sob sol ardente, dado o clima da região, e chuvas de verão, vindos da cidade e da zona rural, para pagar suas promessas e pedir proteção.

Anteriormente, a distância percorrida pelos fiéis do centro da cidade até o cemitério era longínqua e realizada por entre caminhos. Essa distância permanece a mesma, no entanto, com o crescimento da cidade de Rio Branco, ocorre um novo desenho geográfico, em que a cidade vai avançando e se urbanizando nessa direção, possibilitando uma maior acessibilidade à população. Porém, as romarias e procissões foram reduzindo, ficando centralizadas na figura social e religiosa das igrejas e nos dias santificados das datas religiosas. Atualmente, ocorrem no dia 4 de outubro, Dia de São Francisco, segundo o zelador do local.

Por estar localizado em uma área distante e devido à sua antiguidade, a romaria feita pelos fiéis não acontece na mesma proporção de tempos atrás, ocorrendo atualmente no dia 4 de outubro, Dia de São Francisco. Segundo Antônio, zelador do local, “a visitação é quase todo dia, não tem hora. É meio-dia, de tarde, de manhã”. Em décadas anteriores, esse era um rito comum da pequena população riobranquense. Com o passar dos tempos e com surgimento de novos cemitérios, o costume da procissão foi diminuindo, e o cemitério Cruz Milagrosa passou a ter uma frequência mais reduzida de peregrinos, mas seus devotos fiéis continuaram frequentando o local e realizando suas promessas, alguns dos quais alcançando graças.

Esse cemitério, portanto, passou a se configurar mais como um local sagrado e de devoção do que como um espaço para sepultar pessoas falecidas, pois no local são sepultados familiares de pessoas já falecidas e enterradas no cemitério. Poder-se-ia afirmar que ele é um sepulcro de valor histórico.

É fato que a tradição não se perdeu ao longo de décadas. Com forte teor sagrado, Cruz Milagrosa permanece resistindo e existindo diante de cemitérios mais recentes e por manter acesa na memória do povo acreano uma história de um passado não esquecido.

Pierre Nora (1993), ao pronunciar-se sobre os lugares de memória, os classifica nos três sentidos da palavra – material, simbólico e funcional – afirmando que esses três aspectos coexistem sempre, garantindo a cristalização da lembrança e sua transmissão por um grupo, sociedade ou até nação, oportunizando assim um sentimento de pertencimento e identidade. No caso da Cruz Milagrosa, entretanto, raros são os estudos sobre as pessoas que frequentam o cemitério e a manifestação devocional que ali acontece. No entanto, esse cemitério representa um lugar de memória de arquivos de vivências passadas, arremessando o sujeito acreano, sempre que possível, à imersão nesse labirinto imemorial mediante a crença fervorosa, recorrendo à intervenção “divina” para solução de problemas e alcance de graças.

De modo geral, os devotos da Santa Cruz Milagrosa desconhecem o nome da pessoa a quem direcionam seus pedidos ou pagam as graças alcançadas. A promessa é feita

em nome da Santa Cruz, e não para a pessoa sepultada no local. O poder e a benção alcançada são conferidos à Santa Cruz Milagrosa.

O espaço sagrado relacionado à Santa Cruz Milagrosa foi sendo ressignificado, na sacralização da natureza por meio da simbologia da morte.

## **LEMBRANÇA DE ALGUÉM: A CONSTRUÇÃO DO SAGRADO E A MANIFESTAÇÃO DA FÉ NO CORPO DO CEMITÉRIO DA CRUZ MILAGROSA**

Pensar sobre o local reservado aos mortos é se aprofundar sobre as expressões culturais da sociedade que se organiza e dá significado a esse ambiente. Contrariamente ao pensamento habitual conferido aos cemitérios, transferindo elementos muitas vezes sobrenaturais e supersticiosos, estes são fartos de significados sociais, culturais, dentre outros. Espaços configurados como locais para sepultamentos, entendidos na visão simplista e comum como sombrios, enigmáticos e funestos, que remetem ao sentimento de desalento e melancolia causados pela morte.

Para além dessa visão empírica desses lugares, em termos acadêmicos, o espaço cemiterial é um arcabouço que reúne memória, arte e interpretação histórico-social da coletividade em que está situado. Os cemitérios retratam, através de sua organização, seus símbolos, hábitos culturais, valores e significação individual e coletiva, instituindo um espaço que vem a simbolizar também o mundo oposto, o dos vivos.

Os cemitérios são lugares que, providos de simbolismo, não foram simplesmente encontrados, instituídos ou erguidos. Foram e são, de certa forma, pleiteados, possuídos e operados pela sociedade. Não se trata de santuários destacados por sua suntuosidade, pelo contrário, são cavidades e lugares ínfimos que não se harmonizam com as paisagens do entorno, mas que resistem e são nutridos pela fé nas Santas Cruzes Milagrosas e pela vontade humana de concretizar suas crenças.

O cemitério Cruz Milagrosa apresenta em sua dimensão cultural olhares plurais e variadas apropriações por diversos agentes sociais. Imerso na região amazônica acreana, desperta o estranhamento ou a estranheza do olhar “outro” definido como amazonismo, que lança sobre a região e seus habitantes um olhar interpretativo, de acordo com ideias estereotipadas, daquilo que não condiz com a veracidade do que realmente é (PIMENTA, 2016).

Na observação e percepção sobre esse lugar, os olhares se entrecruzam diante de seu significado histórico, sua representação e valor cultural para a cidade de Rio Branco. Um lugar de práticas devocionais e manifestação da fé, um espaço historicamente sagrado.

Destaca-se aqui que a perda de alguém, seja de um ente querido, de um amigo ou de um conhecido, além de remeter o sujeito a certa reflexão sobre o contexto da morte, seus simbolismos e significados, enaltece a memória do falecido.

A concepção sobre a morte e as “almas” ou “assombrações” sempre esteve presente no imaginário popular. Acercar-se de pensamentos investigativos sobre o que vem a ser a morte ou o porvir desse acontecimento do ciclo natural da vida é temer o desconhecido,

sobre o qual o homem não tem controle. Nessa direção, “qualquer pessoa com certa sensibilidade já passou pela situação de, em algum momento ou lugar, sentir um ‘mistério inquietante’” (OTTO, 2007, p. 162).

Poderíamos supor esse mistério inquietante como temor do desconhecido, a insegurança que se apodera do indivíduo a partir do divisor de águas de sua existência, a morte.

Compreender o corpo do cemitério imerso antropológica e sociologicamente na sociedade acreana remonta a parte da história da cidade em seus aspectos cultural, religioso e social.

Entender a história e os simbolismos representados no interior da capela, em que se encontra o túmulo de Artur, aciona o imaginário até mesmo daqueles que professam sua fé de outra forma e assentam suas crenças em outros saberes.

Muito mais do que um espaço para enterrar seus mortos, o cemitério Cruz Milagrosa representa a manifestação religiosa popular, de sujeitos seringueiros que, entregues à própria sorte, ergueram e deram vida a seus santos protetores em meio à floresta.

**Figura 3 – Interior da capela.**



**Fonte:** Airton Chaves da Rocha, Rio Branco - Acre (2010).

Um aspecto a ser destacado na imagem faz alusão à expressão cultural e religiosa do cemitério, com a presença de imagens em gesso, que simbolicamente representam o hibridismo dos cultos afros, com vistas a retratar a dinâmica da fé e a incorporação de elementos de outras tradições que, ao fazerem parte da religiosidade do devoto, são incorporados e ressignificados.

**Figura 4 – Objetos depositados pelos devotos.**



**Fonte:** As autoras (2021).

No interior da capela, existem várias prateleiras onde são dispostos diversos objetos, como fotografias, ex-votos em forma de braços, pernas, crânios, bilhetes, cartas e fitas, representando a devoção dos fiéis aos santos e à crença na Santa Cruz Milagrosa. Objetos de naturezas diversas que vão sendo ressignificados através da fé. Sentimentos de confiança, segurança e fé na Santa Cruz Milagrosa se apoderam da subjetividade do devoto, do fiel, daquele que crê.

Esse espaço cemiterial, alicerçado no sagrado e mantido pela devoção dos fiéis, perpassa décadas da história da cidade de Rio Branco e se fortalece no acolhimento pela população acreana, visto que atualmente, além de a cidade possuir mais quatro cemitérios de fácil acesso e em área urbana, o cemitério Cruz Milagrosa não foi desativado, recebendo, inclusive, uma restauração em sua capela. Poderíamos, portanto, afirmar que sua configuração cultural, social e religiosa transcende o sentido e o conceito de cemitério, indo em direção ao que se pode definir como patrimônio histórico.

**Figura 5 – Imagem dos santos da Igreja Católica.**



Fonte: As autoras (2021).

Outro fato a ser destacado refere-se à presença da imagem de Nossa Senhora Aparecida e Santa Luzia no interior da capela, fazendo menção à grandeza devocional à Santa Cruz Milagrosa, mesmo esta não sendo beatificada. Maneira de representação da fé do devoto em um lugar considerado “sagrado”.

Com a melhoria realizada no cemitério, este ganhou uma nova aparência, imprimindo valor social nesse espaço, mas o interior da capela, em que está centrado o túmulo de Artur, se manteve conservado como monumento representativo da crença popular e das oferendas depositadas no local pelos devotos.

Nessa perspectiva, “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 2001, p. 20).

Essa é a representação que poderíamos assinalar como social e simbólica, em sua similitude, no espaço cemiterial da Cruz Milagrosa.

Segundo Ariès (2014, p. 54), os “cemitérios não são simples sepulturas e reservatórios de corpos mortos, mas antes lugares santos ou sagrados, destinados à oração pelas almas dos trespassados que ali repousam”.

Cabe aqui entender esses espaços cemiteriais, e especificamente o cemitério Cruz Milagrosa, como um lugar sagrado, de intercâmbio com as almas milagrosas e com a santidade. A consagração de um lugar sagrado compreende um portal que faz a interligação entre o material e o espiritual, o humano e o divino, o terreno e o céu.

Rosendahl (1995a) utiliza o termo “hierofonia”, expressão que traduz algo de sagrado que se revela, para esclarecer que o sagrado exerce a função de mediação entre o homem e a divindade, por meio de símbolos, mitos e ritos.

Corroborando com Rosendahl (1995a), Eliade (2001) emprega a “hierofonia” para definir a manifestação do sagrado como sendo a manifestação de Deus em determinado espaço, em uma revelação que consagra o lugar tornando-o “aberto” para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, divisa de um modo de ser a outro e entre a terra e o céu. O homem toma consciência do sagrado porque este se revela, se apresenta como algo completamente oposto ao profano – o mundo profano, portanto, é transcendido no âmago do ambiente sagrado.

Essa definição reflete a mesma encontrada por Rosendahl (1995b), ao entender esses espaços como lugares de grande potência onde o sagrado se revelou ao homem religioso, por meio de uma manifestação que pode estar contida em um lugar, uma pessoa ou objeto.

Sob ótica semelhante, Eliade (2001) assinala que os lugares se distinguem por razões funcionais e econômicas, formas e cores, mas, além desses aspectos, são impregnados de significados em sua essência que vão além do sentido geográfico de localização, onde o “*homo religiosus*” procura conservar-se próximo ao universo sagrado.

Eliade (2001), sem querer propor uma compreensão elementar ao termo sagrado, direciona sua reflexão ao deslocamento do sagrado enquanto manifestação divina para a experiência do homem com essa manifestação. O sagrado, em vista disso, não seria uma peculiaridade de um Deus, mas a convicção da existência de Deus pelo homem.

Rosendahl (2009) enfatiza que a manifestação do sagrado se propaga em vários espaços sagrados, em que o espaço se torna sacro e cujo corpo mítico é a reminiscência da religião, evidenciando a dificuldade que seria lembrar o episódio se não existisse o lugar do feito, portanto, são também denominados de “lugares simbólicos”.

O autor menciona que esses lugares são espaços criados pela ocupação humana e pela utilização de símbolos para transformar determinado espaço em lugar. A geografia, por sua vez, estabelece o espaço sagrado como um domínio de forças e valores que erguem o homem religioso acima de si mesmo, conduzindo-o para um lugar diferente daquele em que se dá seu cotidiano.

Em tal reflexão, Corrêa e Rosendahl (2003) atentam para o sentido da compreensão da essência desses lugares sagrados e a implicação de realizar uma leitura do panorama religioso permeada de significados e suas manifestações de valores, mitos, crenças e utopias apresentando um aspecto simbólico. Nessa conotação, os símbolos adquirem força e evidência ao serem impregnados de afetividade e significação no espaço sagrado.

O homem religioso se expressa sob formas simbólicas que, em contato com o espaço e seus hábitos religiosos, acontecem em tempos e lugares simbólicos, visto que, de acordo com Rosendahl (1995b, p. 67), a “manifestação de poder do sagrado em determinados lugares o diferencia dos demais lugares”.

Rosendahl (1995b) afirma que a definição de um lugar sagrado retrata as percepções individuais, que se modificam entre os grupos, haja vista os povos terem outorgado sacralidade a objetos diversos, como pedras, grutas com poderes milagrosos, árvores sagradas, uma fonte de cura, um túmulo em volta do qual ocorrem milagres.

Por religião, Otto (2007) compreende a ação humana pela qual se estabelece um cosmo sagrado ou a “cosmificação” praticada de maneira sagrada. Por sagrado, entende-se aqui um atributo do poder misterioso, diferente do ser humano e, ainda assim, com ele relacionado, pois se admite sua presença em certos objetos de experiência, que fazem estremecer e são fascinantes.

O sagrado faz parte do corpo do cemitério Cruz Milagrosa, organismo que se mantém vivo através das memórias e narrativas orais de pessoas antigas da cidade de Rio Branco, construído por meio da devoção popular às santas almas e aos santos milagreiros, que expressa, às vezes, uma espécie de “barganha” simbólica e material entre vivos e mortos, entre o mundo material e o espiritual. Esse processo de troca ocorre por meio da promessa, em que se firma um compromisso entre o devoto e as santas almas milagrosas ou com seu santo de devoção.

Nesse sentido, Le Goff (1990) realça que a conservação da memória do morto reforça a identidade cultural, pois, segundo o autor, a memória é um componente fundamental para o que se denomina identidade individual ou coletiva, cuja procura é uma das práticas tanto dos indivíduos como da sociedade atual. Declara também que em determinadas situações a memória do morto se relaciona com aspectos da sociedade em que este se insere, em volta da memória coletiva.

O intercâmbio entre a terra e o céu se torna possível através da fé. A fé é o mecanismo de interseção divina entre os fiéis, as almas milagrosas e os santos de sua devoção, mesmo que nem sempre tenham seus pedidos alcançados. Essa fé inabalável manifestada pelos devotos retrata a crença na providência dos santos e nas almas milagrosas em atender a seus pedidos. Tillich *apud* Meireles (2013) esclarece que a palavra “fé” é de difícil compreensão e não traz uma definição exata do que de fato significa, dificultando o entendimento do que vem a ser e até mesmo de conceituá-la. Do ponto de vista de Tillich, a fé recai sobre o homem, possuindo-o e tocando-o plenamente. Nesse sentido, a fé seria, portanto, a união entre o incondicional e o humano. No entanto, há de se compreender que a fé não tem impedimento, alcançando todos os aspectos da vida dos devotos e todas as classes sociais.

## CONCLUSÃO

No decorrer deste artigo, procuramos evidenciar a representação do sagrado e a fé no cemitério Cruz Milagrosa. Resgatar a memória do cemitério é, antes de tudo, trazer para o debate fragmentos da história acreana que compõem a tradição religiosa da cidade de Rio Branco. Contando com mais de sete décadas de existência, o cemitério mantém vivo um arcabouço de relatos milagrosos.

O enfraquecimento da religião oficial do país redirecionou muitos católicos ao protestantismo, que ganhou força com ramificações de diversas igrejas evangélicas, cenário este que não é diferente na cidade acreana. O que, de certa forma, ocasionou um distanciamento por parte de uma fração da população rio-branquense em relação ao cemitério Cruz Milagrosa.

Desse modo, pode-se entender que dentre as razões que reduziram as peregrinações dos fiéis ao cemitério Cruz Milagrosa, além da distância e da criação de novos cemitérios em locais centrais da cidade, temos ainda um significativo quantitativo de pessoas que se converteram a outras religiões.

Vale ressaltar que embora esse seja o panorama religioso atual, o cemitério Cruz Milagrosa preserva a sua dimensão sagrada e as manifestações de fé por parte dos devotos fiéis.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Trad. Luiza Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- \_\_\_\_\_. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ASSIS, Francisco Pinheiro de. **Veneração e fé: viver entre lutas, resistências e milagres na floresta Amazônica 1970-2010**. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GOFF, Jacques Le. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1990.
- MEIRELES, Leonardo Rezende. **A concepção de fé segundo Paul Tillich**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 01 jan. 2021.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- PIMENTA, José. O amazonismo acriano e os povos indígenas: revisitando a história do Acre. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 327-353, jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/3449>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- RODRIGUES, Paula Andrea Caluff. **Duas faces da morte: o corpo e a alma do cemitério Nossa Senhora da Soledade, em Belém/PA**. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Nacional) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014.
- ROSENDAHL, Zeny. Geografia e religião. **Boletim Gaúcho de Geografia**, n. 20, p. 96-99, dez. 1995a.
- \_\_\_\_\_. Geografia e religião: uma proposta. **Revista Espaço e Cultura**, ano 1, p. 45-74, out. 1995b.
- \_\_\_\_\_. Espaço, cultura e religião: dimensões de análise. In: CORRÊA, L. R.; ROSENDAHL, Zeny (org). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 187-224.
- SOUZA, João José Veras de. **Seringalidade: o estado da colonialidade na Amazônia e os condenados da floresta**. Manaus: Valer, 2017.

# POÉTICAS AMAZÔNICAS DA AYAHUASCA/ DAIME: DIÁLOGOS, MEMÓRIAS, NARRATIVAS, PERFORMANCES, TRADUÇÕES

Fernanda Cougo Mendonça (Ufac)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*A palavra recebida faz um vazio vivo e, por isso, criador, fecundo. No cheio saber não pode brotar nada. [...]. Por isso escutar é se deixar dizer algo que não se busca e que não se quer, algo que definitivamente não depende de nossas perguntas (LARROSA, 2004, p. 44).*

Durante a pesquisa de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, tive a oportunidade de entrar em contato com as memórias e artes verbais de Luiz Mendes do Nascimento, um ancião nascido na Amazônia acreana, herdeiro de tradições orais, líder de uma comunidade daimista, discípulo e contemporâneo do Mestre fundador da doutrina do Daime: Raimundo Irineu Serra; homem negro, herdeiro das diásporas. E pude, então, tecer uma pesquisa/escrita em diálogo com esse ancião conhecido como orador do Mestre Irineu, e revistar uma dimensão da “cultura daimista”.

**A**tenta à proposição em epígrafe e ancorada na metodologia da História Oral, de Alessandro Portelli (1997; 2010), e no toque fundamental dos Estudos Culturais para adentrar no terreno da linguagem (HALL, 2003; WILLIAMS, 1979), procurei, tanto em campo quanto em minha apreciação escrita (e, posteriormente, performática), escutar o narrador. Aproximei-me, assim, da pessoa de Luiz Mendes, das memórias gravadas em seu corpo vivo, da poética da voz que desse corpo emana. Uma voz que ressoa no interior e a partir de uma comunidade daimista amazônica e que faz ecoar saberes e fazeres que penetram e emergem da ciência ou lógica xamânica,; um tipo de conhecimento que se estabelece no/com o uso da Ayahuasca (com seus muitos nomes e usos), aqui chamada Daime:

[...] um conjunto de saberes e práticas que ocorrem numa zona que transcende os domínios do pensamento lógico e linear, bem como que transcende tradicionais dicotomias que marcam a razão moderna (ALBUQUERQUE, 2014, p. 181).

Onde há concordância entre natureza e cultura, entre homem e natureza e outras mais. “A experiência da ayahuasca, pode-se dizer, é uma forma radical de possibilidade de um ensinamento que estilhaça a lógica cartesiana” (ALBUQUERQUE, 2014, p. 183).

No que chamei de contos, cantos e preleções, gravados em entrevistas, conversas cotidianas e no contexto ritual, Luiz Mendes traduz suas experiências e memórias colo-

quiais e sagradas, pessoais e sociais, suas mirações, viagens extáticas, em hinos, chamados, poemas e narrativas. Falares e cantares performáticos, sua poesia (literatura) oral. E enfrente o desafio de traduzir sua voz viva, suas memórias narradas, também vivas, ambas profundamente sustentadas e emanadas de seu corpo vivo para a fixidez e grafia do texto escrito, dissertativo. E traduzir, ainda, ao que sua produção verbal me remete. Tradução entendida como experiência que “não tem somente a ver com o que acontece na mediação entre línguas, mas se amplia a qualquer processo de transmissão ou de transporte de sentido” (LARROSA, 2004, p. 63).

No intuito de ecoar notas dessa ciência da floresta, dessa lógica xamânica, poética e cultura daimista tal como aprendida, vivida, recriada e proclamada por Luiz Mendes, a pesquisa foi transformada em livro, publicado em coautoria com o orador poucos meses antes de sua passagem para outro plano, da morte de seu corpo. O livro é *O orador do Mestre Raimundo Irineu Serra: diálogos, memórias e artes verbais* (MENDONÇA; NASCIMENTO, 2019). Na continuação desse fecundo diálogo, passei a realizar uma composição de palestra e narração artística de histórias, uma palestra-performance pautada nas memórias, narrativas, cantos e encantos do ancião. A apresentação “Poéticas amazônicas da Ayahuasca” é um diálogo ético e estético com notas da poesia oral-ayahuasqueira-daimista de um poeta, xamã, orador, contador de histórias da/na Amazônia acreana<sup>1</sup>. E aqui, mais um exercício de tradução: agora de volta para a voz e para o corpo (outros), performances em contextos artísticos outros.

Cabe destacar que os Estudos Culturais, conforme propostos por Hall (2003) e Williams (1979), constituem o referencial teórico-metodológico de base, que inspirou minha pesquisa. A partir desses maestros, em um coral de muitas vozes, em uma rede interligada de relações dinâmicas, iniciei o estudo e me deparei com denúncias e subversões aos paradigmas dominantes, exclusivistas e excludentes da modernidade norte-ocidental com seus padrões euro e etnocêntricos. A linguagem foi/é, então, percebida como uma produção humana subjetiva, um campo de tensões, lutas sociais, políticas, culturais. A abordagem desses teóricos e pensadores foi apreendida como um convite para desconstruir e romper com a lógica que naturaliza narrativas hegemônicas e fazer soar vozes e culturas silenciadas nos processos de colonização.

No decorrer da pesquisa, sou profundamente tocada pela “voz viva”, pela “escola da oralidade” e sua força na constituição de identidades e culturas; pela subversão de modelos onde reina o falso universalismo da palavra/saber escrita(o) e o desprezo/extermínio de outros saberes, da voz e do corpo. É como arte do cotidiano que percebo as literaturas vivas, centradas na pessoa de Luiz Mendes; sua presença, corpo e voz trazem à tona sua poética, sua visão de mundo. Em diálogo aqui com as proposições de Benjamim (1994), Antonacci (2014), Bosi (1994), Hampâtê Bá (2003), Zumthor (1993; 2005; 2010) e outros, observo que o narrador une os fios dourados do sagrado aos fios

<sup>1</sup> Para saber mais sobre a performance-palestra “Poéticas amazônicas da Ayahuasca”, cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=8Vk3TI6CNIo>  
<https://www.youtube.com/watch?v=iSgyIWB1P4Y>  
<https://companhiacaserim.wordpress.com/contos-cantos-e-encantos-do-orador-do-mestre-irineu/>

coloridos do cotidiano, os fios da memória aos da experiência, e tece, em diálogo com seus interlocutores visíveis e invisíveis, suas narrativas, performances. Desabrocham nele os saberes e as funções de conselheiro e de professor, de ancião, homem-memória. Que a partir de sua experiência, lembra, narra e mantém viva a memória da comunidade em que está inserido. Em sua habilidade de congregar pessoas em torno de si, apresenta sua sabedoria, tradição viva.

No caso de Luiz Mendes, essa arte de narrar se amplia, fazendo parte do que Esther Langdon (2002; 2005), em suas pesquisas “entre os índios Siona da Colômbia”, chama de “tradição narrativa da Ayahuasca”. Nesse sentido, me aproximo do que Ana Pizarro (2015) entende por “literatura amazônica”: uma literatura produzida *nas* “Amazônias”, que, de acordo com a pesquisadora, pode ser exemplificada pelas narrativas orais constituídas a partir da Ayahuasca. Uma linguagem narrativa que incorpora diferentes formas de percepção, outras formas de mundo, ou outros mundos, outras cosmologias, e onde ocorre uma transposição de linguagem. E procuro me distanciar de uma literatura que versa *sobre* essa vasta e diversificada região que se convencionou chamar Amazônia. No caso, uma literatura de tema amazônico, produzida a partir de um olhar externo que em muitos casos *folcloriza* (ZUMTHOR, 1993; 2005; 2010) as Amazônias, suas culturas e habitantes.

Aproximo-me da poesia (literatura) amazônica daimista de Luiz Mendes percebendo-a como o que Édouard Glissant (2005) chama de *poética da diversidade*: forjada no caldeirão da circularidade de pessoas e saberes no mundo, de imbricadas relações que escapam aos objetivos da colonização e produzem novas culturas, novas identidades. Uma poética capaz de abrir o imaginário, de embasar pensamentos/práticas em que se abre ao Outro sem se diluir... E compartilho a seguir breves notas dessa poética, em diálogo com o ancião.

## NOTAS E DIÁLOGO DA/COM A POÉTICA AMAZÔNICA E DAIMISTA DE LUIZ MENDES

Considerando que um diálogo exige alternância de falantes, exige escutar o que o outro tem a dizer (BAKHTIN, 2011; PORTELLI, 1997), na próxima parte do artigo dou a voz a Luiz Mendes (assim como fiz no livro e tenho procurado fazer em minhas palestras-performances), lembrando, com Zumthor (2014, p. 57, 60), que “a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente”:

A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna. Para o homem [e mulher] do fim do século XX, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir. E para que vocês possam de certa forma escutar (a partir da leitura) ao menos um pouquinho do que o narrador tem a dizer, eu lhes convido a manter os ouvidos (ou os olhos) abertos. Um convite a estender suas raízes ao encontro de outras raízes... Outra cultura, lógica, ciência. Outras paisagens poéticas... E que nessa abertura possam se surpreender.

Depois de escutarmos o narrador, aí sim, será minha vez de retomar o diálogo, colocando a minha própria voz (ainda que escrita), partilhando as representações/leituras que faço.

O conto compartilhado a seguir foi gravado e transcrito durante a pesquisa realizada e faz parte do livro já citado (MENDONÇA; NASCIMENTO, 2019). Fundamentada na metodologia da História Oral, tal como proposta por Portelli (2010), evitando uma hierarquização de saberes (onde comumente prevalece a voz/letra do(a) pesquisador(a) sobre a do(a) narrador(a)), e considerando que conteúdo e forma não estão dissociados, no texto escrito opto por manter as falas transcritas de Luiz Mendes sem recuo e com o mesmo tamanho da fonte do texto geral. Contudo, para que o leitor possa visualizar com mais clareza a alternância de falantes no diálogo que proponho, coloco a narrativa em itálico. São escolhas (técnicas, cognitivas e políticas) presentes no ato da transcrição. Aqui, portanto, uma mostra do exercício subjetivo e efetivo da produção do documento oral, um duplo exercício da tradução. Luiz Mendes traduz suas memórias, suas experiências, suas mirações em narrativa (e também em hinos, poemas, chamados, orações, em falares e cantares performáticos etc.); eu enfrento o desafio de traduzi-las para a escrita. Vale lembrar que o referido livro foi publicado em coautoria com o ancião, pois suas narrativas constituem o cerne da pesquisa. Nesse sentido, ele é também coautor deste artigo, mesmo que *in memoriam*.

Uma vez estávamos na varanda de sua casa conversando e, estimulado por minha presença, diante do gravador, Luiz Mendes, no ato de sua fala, foi constituindo sentidos e me presenteou com uma narrativa de suas memórias sobre miração e cura. Assim contou o orador...

### CONTO “CURAS, BASE AÉREA, VIRGEM MÃE”

*Luiz Mendes: Eu já recebi muitas curas. Muitas curas. Curas assim, que olha, a gente diz porque, finalmente é com a mesma linguagem, né. Milagrosas! Curas milagrosas! E às vezes, tão simples como a gente nem imagina.*

*Eu tava com problema aí uma época... que tava feio, né? Coisa ligada à coluna. Sofrendo muito. Passei até em terapia. Pra mim fazer era piorar. E aí quando... eu já debilitado, né. Mexi... me já precisava o, a, ser mexido pelos outros, né? Prum banho, pra fazer uma precisão, enfim, às vezes até pra eu me virar precisava... e aí eu tava assim desse jeito, viu? Teve uma hora que eu só, me vi vivo os olhos. Esses eu ainda tinha condição de mexer. O resto eu não podia mexer em nada. Digo:*

*\_ Valha-me Deus! - Aí a mulher,<sup>2</sup> disse:*

*\_ Luiz porque que tu não... - assim eu fui pedir Daime pra ela:*

*\_ Mulher traz Daime. Traz Daime.*

*Aí quando ela chegou com o litro de Daime e o copo na mão eu ia botar dois dado. Ela disse:*

*\_ Porque você não põe mais um Daime, à vontade?*

*Aí eu achava que do jeito que eu tava debilitado, um Daime volumoso não ia ser o meu fim e tal. Mas aí eu, aproveitando o incentivo dela e, tomei assim quase cheio o copo. Aí, me aquietei por*

<sup>2</sup> Quando ele diz “a mulher”, está se referindo à sua mulher, dona Rizelda.

*ali, isso era de madrugada, umas três horas da madrugada, eu amanheci mirando... E foi na amanhecerência do dia que eu recebi essa cura. Aí, mas num grau, assim, de trabalho que eu vou te falar.*

*De repente, apareceu uma base aérea, ali pelo Tufi, por ali, envolvendo aquilo tudo, enorme! Aquela base aérea, e, e, e chegando uns aparelhos, né. Tanto decolava, como terrisava assim como... Agora não era assim retratando um avião não. Era diferente, mas voando. E eu prestando atenção naquela história. Aí de repente terrisou lá um, um aparelho daquele. Eu olhei assim pros outros e vi que era o mais bonito! Coisa linda! Eu digo:*

*\_ Mais que coisa bonita!*

*Aí veio, veio, veio, veio, estacionou, assim. Aí eu vi quando abriu a porta, aí desceu uma senhora, né. Desceu uma senhora, muito bonita. Aí lá vem ela, marchando no meu rumo, e eu olhando, pasmado... com tanta beleza, né. Mas aí ela quando ela chegou assim mais próximo ela retirou-se assim, aí passou assim dum lado, passou assim dum lado, só me deu uma olhadinha assim, bem de leve... Eu digo:*

*\_ Valha-me Deus, o que que tá acontecendo? Me olhou mas, assim, tão de leve... eu não tô merecendo...*

*E aí eu fui me procurando. Fui me procurando, fui me procurando, no que me sentei, todo arrumado, debilitado, né, mas... arrumado! Só, pelo reflexo dum olhar! A cura veio aí, né. Só, porque foi ligeirinho, mas eu vendo ela e acompanhando quando ela foi passando assim de um lado aí ela deu uma dobradinha assim, deu uma olhadinha, bem pouquinho, passou. Eu até fiquei, é repetindo digo assim, lamentando digo:*

*\_ Poxa, porque ela não me olhou direito?*

*Aí naquela coisa ali eu fui... só o reflexo do olhar dela... não é muito simples?*

**Fernanda:** *Muito!*

**Luiz Mendes:** *Muito simples, né? Uma cura! O olhar da Virgem Mãe. Porque não era outra, não. Era ela mesma. Aí tá pronto o homem arrumado. Parada dura.*

**Fernanda:** *Isso faz tempo, senhor Luiz?*

**Luiz Mendes:** *Faz tempo! Faz tempo, ainda era bem novo. É. Desmantelei assim, puxando um pau de macaxeira. Quando eu fiz força, não sei de que jeito deu um, um estalo. E aí daí começou. E aí... Foi detectado lá, que era com uma gravidade. Parece que hérnia de disco. Foi nesse grau. Aí eu digo: “valha-me Deus!” Mas... nossa mãe me curou.*

(Comunidade Fortaleza, Capixaba, Acre, 30/07/2014)

## **UM POUCO DE MINHAS APRECIÇÕES**

No exercício do diálogo, exponho algumas apreciações que teço em contato com o conto vivido/narrado/escutado/transcrito. E, conforme já mencionado, me parece que empreendo aqui mais um exercício de tradução. Agora procuro traduzir minha experiência como ouvinte-interlocutora da voz, performance e poética daimista-amazônica de Luiz Mendes registrada, em “notas”, no conto transcrito. Traduzir para a escritura “acadêmica”, ainda que brevemente, aquilo que dessa narrativa incorporei. Lembrando que a tradução, conforme Larrosa (2004, p. 72), é

[...] inerente à expressão e à compreensão humana, a qualquer forma de intersubjetividade, e existe tradução de uma língua à outra, mas também de um momento a outro da mesma língua, de um grupo de falantes a outro e, no limite, de qualquer texto (oral ou escrito) a seu receptor.

Logo de início, o narrador toca em um ponto importante. Diz que vai me contar algumas curas milagrosas que recebeu porque, afinal, falamos a “mesma linguagem”. Caberia perguntar: o que ele está dizendo com isto? Que linguagem seria essa? Noto que ele faz essa observação acerca da compatibilidade (ou incompatibilidade) da linguagem em outros momentos, quando se refere a vivências extáticas em sonhos e mirações, a contatos sobrenaturais com seres que habitam os reinos da natureza e com os espíritos dos mortos.

Considero que Luiz Mendes está me dizendo que tais saberes pertencem a um domínio não inteligível a uma lógica racional eurocêntrica. Que estou diante de uma visão de mundo não explicável e/ou compreensível por uma epistemologia moderna ocidental, por um raciocínio que só se coloca diante do Outro para excluí-lo ou reduzi-lo aos seus próprios modelos. Luiz narra suas memórias, canta seus hinos, exerce sua oratória dentro e a partir da doutrina do Daime. Seus interlocutores podem compreendê-lo porque compartilham da mesma ciência. A ciência dessa bebida de origem milenar (conhecida de forma generalizada como Ayahuasca) no contexto do trabalho desenvolvido por Mestre Irineu (aqui chamada de Daime). São saberes e fazeres para além dos domínios do pensamento lógico e linear e das dicotomias que marcam a razão moderna, como, por exemplo, as barreiras ou oposições entre natureza e cultura, entre homem e natureza, sagrado e profano, vida e morte – e outras mais –, instituídas pelo modelo de racionalidade que sustenta a ciência moderna norte-ocidental (ALBUQUERQUE, 2011). Para além desse modelo, a experiência da Ayahuasca/Daime proporciona e legitima outros modos de ser, pensar e narrar.

Sabendo que a pesquisa culminará na escrita da dissertação e falando diante do gravador, seu Luiz pondera que certas experiências “a gente não pode nem contar pra todo mundo”, mas, mesmo assim, as narra (ao menos em parte). Poderia parecer contraditório registrá-las e torná-las públicas. Contudo, resalto que escrevo (e falo) para aqueles que entendem essa “linguagem”, pois meus principais interlocutores são os próprios daimistas. Mas também escrevo para aqueles que, libertando-se da colonização interior – aquela que intenta “esvaziar-nos de nós mesmos para nos encher com a maneira de ser, agir e pensar do colonizador” (HAMPÂTÊ BÁ, 2003, p. 331) –, desejam abrir-se ao Outro (GLISSANT, 2005), abrir-se à diversidade de culturas, saberes e fazeres.

Sob a ótica dos Estudos Culturais, já referenciados, ao invés de ser lida a partir das lentes etnocêntricas, essencialistas e dicotômicas da modernidade ocidental, a poesia (literatura) oral amazônica-daimista que procuro fazer ecoar (a saber, os contos e cantos de Luiz Mendes, especificamente o conto “Curas, base aérea, Virgem Mãe”) é entendida como “repertório de resistência” (HALL, 2003). Repertório constituído em tensão, mas não em oposição aos repertórios dominantes, assim como o repertório franciscano (BAKHTIN, 1987). Que ao apresentar em si mesmo as estratégias dialógicas inerentes às estéticas das diásporas, “burla a essencialização da diferença dentro das duas oposições

mútuas ou/ou” e pode “deslocar-nos para um novo tipo de posição cultural” (HALL, 2003, p. 344). Uma posição que, de acordo com Hall (e sua leitura das proposições de Gilroy), adota como propósito a substituição do “ou” “pela potencialidade e pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento em lugar da lógica da oposição binária” (HALL, 2003, p. 345).

No conto, estou diante de um homem de origens “da mata”<sup>3</sup>, criado no seringal e na colônia, executando o trabalho duro do roçado. Ali ele sofre um estalo na coluna. Com os dias, a dor e o estado do trabalhador se agravam. Subentende-se que ele procura recursos médicos e recebe o diagnóstico: uma hérnia de disco, algo grave. E continua a padecer. Impulsionado por sua mulher, o ainda jovem Luiz vai à procura de seu doutor vegetal e penetra em um forte trabalho. Noto que a medicina “convencional” não é desprezada; é, inclusive, buscada. Mas, para o tratamento, o paciente decide se valer de outros recursos.

Na circularidade de culturas, no âmbito de metáforas e saberes forjados em zonas de contato (PRATT, 1999), a narrativa me conduz a uma base aérea localizada espacialmente no terreno de seu vizinho, Tufi (assim como os tempos, também os lugares míticos e cotidianos se interpenetram). Como ouvinte, sou surpreendida quando o narrador conta que dos aparelhos que decolavam e aterrissavam naquela base – algo assim que me remete a discos voadores e a relatos de trabalhos xamânicos de ayahuasqueiros/vegetalistas – desce uma linda senhora, que entendo ser a “mãe” daquela planta professora (ALBUQUERQUE, 2011; LUNA, 2002; MACRAE, 1992). E desafiando todas as noções de um catolicismo abissal, do modelo biomédico e do pensamento racionalista ocidental (ALBUQUERQUE, 2011; CAPRA, 2012), aquela senhora, identificada pelo narrador como a Virgem Maria, lança sobre o paciente um brevíssimo olhar e “aí tá pronto o homem arrumado”.

Ciência da Ayahuasca e um catolicismo “às avessas” – para usar uma expressão de Bakhtin (1987, p. 50) –, além de uma tecnologia diríamos “extraterrestre”, se interpenetram, assim como os tempos e lugares míticos e cotidianos. E fazem surgir o novo: a poética daimista, no caso a poética daimista/amazônica de Luiz Mendes. É preciso destacar que a própria doutrina do Daime nasceu do que Glissant (2005) chama de choques e maravilhas proporcionados pela circularidade de culturas e pessoas no mundo. É ela mesma expressão viva de uma poética da diversidade. Herdeira das diásporas.

Estou diante de imaginários e poéticas que não se submetem, ao menos não plenamente, ao pensamento hegemônico veiculado pela alfabetização maciça, pela literatura canônica e pela imprensa, pelos discursos forjados para a nação (ANTONACCI, 2014; BENJAMIN, 1994; HALL, 2003; HAMPÀTÊ BÁ, 2003; ZUMTHOR, 2014). Tradições e literaturas vivas constituídas no interior e a partir de estéticas das diásporas, de poéticas da diversidade, de contatos e traduções de saberes de cidades e florestas, oralidades e escrituras...

---

3 É como ele próprio se refere às suas origens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de destacar que no início da pesquisa assumi um compromisso ético com Luiz Mendes e sua comunidade, e ouvi o tom de alerta da nota inicial que Portelli (1997; 2010) fez soar: pessoas não estão para serem estudadas! Assim, adotando a postura de pesquisadora/aprendiz, me dispus a aprender *com* Luiz Mendes, e não *sobre* ele. E estabelecer com o narrador, em todas as etapas do processo, um efetivo diálogo, mantendo os ouvidos abertos. Nesse sentido, situada no terreno das oralidades amazônicas, a pesquisa tem como principal referência o documento oral, que, contraditório desde o seu nome, constitui o registro escrito de uma narrativa oral. Ele é o cerne da pesquisa e a parte central da escritura (e também de minhas apresentações orais, de minhas palestras-performances). Uma delicada, trabalhosa e subjetiva produção que engloba – além do próprio contato/diálogo com o orador e sua comunidade – as leituras/estudos prévios, diálogos com o orientador, a pesquisa de campo, a transcrição das narrativas e finalmente sua interpretação, culminando na produção textual deste artigo, do livro publicado e das performances realizadas. A escritura produzida a partir e dentro desse processo constitui um “gênero multivocal, resultado do trabalho comum de uma pluralidade de autores em diálogo” (PORTELLI, 2010, p. 20).

E justamente em diálogo com o narrador e com diversos autores, procurei me distanciar do etnocentrismo, do cientificismo, da miopia intelectual da modernidade ocidental e das fraturas e paradigmas daí decorrentes – que serviram (e ainda servem) para justificar a anulação, exclusão, exploração, dominação, colonização (e em muitos casos o aniquilamento) do Outro, de corpos, mentes, territórios geográficos e culturais.

Com essa perspectiva, mergulhei na voz poética e na arte das palavras praticada pelo orador. E a partir delas, em práticas culturais amazônicas. Mais especificamente, penetrei na ciência do Daime, na cultura, poética daimista, conforme vivida/lembrada/recriada/narrada por Luiz Mendes. E pude perceber tal repertório como “performances e literaturas insurgentes”, artes verbais, poéticas da voz, poesia (literatura) oral que não se enquadra em gêneros literários canônicos euro e etnocêntricos, excludentes e exclusivistas. Embora gravadas em entrevistas e conversas cotidianas, não as escuto/leio como simples relatos, porque chegam aos meus sentidos como narrativas providas de arte, de poesia, e por isso decidi chamá-las de contos. Mesmo que versem sobre suas experiências de vida, experiências cotidianas e extáticas e, portanto, não possam ser tomadas como ficção, elas também não trazem o real vivido, porque estão inseridas na linguagem. E dentro dos referenciais aqui adotados, a linguagem é, em si mesma, ficcional e subjetiva, terreno de lutas (ANTONACCI, 2014; BAKHTIN, 2011; HALL, 2003; PORTELLI, 2010; WILLIAMS, 1979; ZUMTHOR, 1993; 2005; 2010).

Sem a pretensão de traduzir a vida e a obra viva de Luiz Mendes para o recorte de um livro, um artigo ou uma apresentação, o que efetivamente procuro trazer à tona em minhas escritas e apresentações são gotas de suas experiências vividas/lembradas/narradas, de sua poética, textos e contextos. E lido com múltiplas traduções. A inten-

ção é sensibilizar os sentidos dos leitores/ouvintes para que, dentro de uma poética da diversidade, possam abrir-se ao Outro, outra cultura, lógica, ciência... Outras paisagens poéticas. E possam escutar e se aproximar (assim como eu tive a oportunidade durante a pesquisa) de conhecimentos/práticas que, embora sutilmente e dentro do processo de conformismo e resistência, subvertem padrões hegemônicos e podem contribuir para a descolonização das mentes, do imaginário.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, M. B. B. **Epistemologia e saberes da Ayahuasca**. Belém: EDUEPA, 2011.
- \_\_\_\_\_. Epistemologia da Ayahuasca e a dissolução das fronteiras natureza-cultura da ciência moderna. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 179-193, abr./jun. 2014.
- ANTONACCI, M. A. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2014.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAPRA, F. **O ponto de mutação**. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HALL, S. **Dá diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HAMPÀTÊ BÁ, A. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2003.
- LANGDON, E. J. A tradição e aprendizagem com yagé (ayahuasca) entre os índios Siona da Colômbia. *In*: LABATE, Beatriz C.; ARAÚJO, Wladimir S. (org.). **O uso ritual da Ayahuasca**. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. *In*: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lúcia (org.). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado de Letras, 2005.
- LARROSA, J. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUNA, Luis Eduardo. Xamanismo amazônico, ayahuasca, antropomorfismo e mundo natural. *In*: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (org.). **O uso ritual da Ayahuasca**. Trad. Cláudia Rosa Riolfi e Valdir Heitor Barzotto. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- MACRAE, E. **Guiado pela Lua**: Xamanismo e uso ritual da Ayahuasca no culto do Santo Daime. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MENDONÇA, F. C.; NASCIMENTO, L. M. **O orador do Mestre Raimundo Irineu Serra**: diálogos, memórias e artes verbais. Rio Branco: Nepan, 2019.
- PIZARRO, A. Intercâmbios oralidades/escritas em patrimônios linguísticos e literários amazônicos-latino-americanos. *In*: **IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Ocidental**: línguas e literaturas indígenas, Rio Branco, 11 nov. 2015.
- PORTELLI, A. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- \_\_\_\_\_. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto de História**, São Paulo, n. 15, p. 13-50, 1997.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru: Edusc, 1999.
- WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.
- ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

# PANORAMA E SÍNTESE- METODOLÓGICA DE FORTUNA CRÍTICA DAS OBRAS DE MILTON HATOUM

Juciane Cavalheiro (UEA-Capes)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este estudo compreende 23 anos de fortuna crítica acadêmica, de 1996, ano em que a primeira tese sobre uma obra de Milton Hatoum foi defendida, até 2019, último ano de dados disponíveis na Plataforma Sucupira. Temos, assim, em nosso catálogo, um total de 57 teses e 130 dissertações, o que totaliza 187 produções acadêmicas monográficas (dissertações e teses) realizadas sobre a obra de Hatoum nas duas últimas décadas. Contabilizando as teses e dissertações, os anos mais expressivos foram 2010 e 2013, respectivamente com 18 e 20 trabalhos. Nos dez primeiros anos, uma média de três teses/dissertações foi defendida por ano. Na última década, essa média passou para 15 teses/dissertações defendidas sobre a obra de Hatoum.

Quanto à distribuição das obras de Milton Hatoum escolhidas para a análise das teses e dissertações, *Dois irmãos* foi eleita por 94 pesquisadores, o que representa, do total de 187 trabalhos, praticamente 50% das dissertações e teses desenvolvidas. *Relato de um certo Oriente* é a segunda obra mais analisada: 44 dissertações e 33 teses. Na sequência, *Cinzas do Norte*, com um total de 46 pesquisas defendidas. *Órfãos do Eldorado* totalizou 35 trabalhos. *A cidade ilhada*, livro de contos de Hatoum, teve somente pesquisas de mestrado, totalizando cinco dissertações. *Um solitário à espreita*, coletânea de crônicas publicada em 2013, vem tendo uma boa recepção acadêmica, representada por uma tese e três dissertações. Sobre um texto que saiu no suplemento da *Folha de São Paulo*, uma tese foi defendida.

Houve defesas de teses e dissertações sobre a obra de Hatoum em 20 Estados brasileiros, mais o Distrito Federal, distribuídas em 46 instituições de ensino superior brasileiras, além de sete pesquisas defendidas no exterior: uma na América do Norte e cinco na Europa, quatro na França e duas em Portugal. Quanto aos Programas de Pós-Graduação, das 57 teses objeto desta investigação, 52 estão concentradas na Área de Linguística e Literatura – Área 41 da Capes. Das 130 dissertações, 114 estão concentradas na Área de Linguística e Literatura.

<sup>1</sup> Resultados parciais desenvolvidos em pesquisa de Pós-Doutorado, realizada em 2020, na UnB, sob supervisão do Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior, no âmbito das atividades do Programa de Pós-Graduação em Literatura desta universidade. Convênio Procad-Amazonia-Capes (Ufam-UnB-UEA). Processo 88887.505610/2020-00.

Cinco obras – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte*, *Órfãos do Eldorado* e *Um solitário à espreita* – foram temas das teses. Neste estudo, traremos informações restritas às teses de nosso catálogo, as quais foram divididas em dois grandes eixos: a) no eixo *Hatoum*, restringem-se teses que se debruçaram, exclusivamente, sobre as obras de Milton Hatoum; b) no eixo *Diálogo*, encontram-se obras que foram analisadas por meio de aproximação ou comparação.

No eixo *Hatoum*, um total de 22 teses foi dividido em quatro grupos temáticos: “Tradução”, quatro trabalhos; “Narradores e memória”, nove pesquisas; “Relações familiares”, cinco teses; “Vária”, quatro pesquisas. Das 35 teses comparadas ou colocadas em diálogo, observa-se a recorrência de cinco temas: narrativas produzidas na e sobre a Amazônia, nove teses; narradores e memória, seis teses; relações familiares, três teses; alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e/ou mobilidades culturais, oito trabalhos; propostas e reconfigurações contemporâneas da literatura, sete pesquisas; dois trabalhos sem acesso, mas cujo título indica a relação de obras de Hatoum com a de outros autores. Uma diversidade significativa de obras e autores da literatura brasileira e estrangeira foi colocada em diálogo.

Objetiva-se, assim, contribuir para reflexões sobre o efeito estético suscitado ao longo das novas leituras, “entendidas como práticas concretas e como processos de interpretação”, na medida em que “um texto existe apenas porque há um leitor para lhe atribuir um significado” (CHARTIER, 1997, p. 12-13).

## **EIXO *HATOUM***

No eixo *Hatoum*, um total de 22 teses foi dividido em quatro grupos temáticos<sup>2</sup>: (1) “Tradução”, com quatro trabalhos; (2) “Narradores e memória”, com nove trabalhos; (3) “Relações familiares”, com cinco teses; 4) “Vária”: Manaus, horror, símbolo uroboro, paratextos, gêneros discursivos, educação básica, com quatro pesquisas.

Dos quatro trabalhos sobre tradução, traremos, inicialmente, a tese de Maged Talaat Mohamed Ahmed El Gebaldy (2012), realizada na Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Gebaldy traz dois objetivos centrais: a) discutir manifestações de mobilidades culturais e suas conseqüentes relações de alteridade presentes em *Relato de um certo Oriente*; b) analisar o processo intercultural da pré-tradução para a língua árabe de seus quatro primeiros capítulos. O pesquisador dispõe-se a discutir mobilidade/deslocamento cultural e a integração cultural entre dois povos – viabilizada pelo processo tradutório.

Diferentemente da pesquisa de Gebaldy, as outras três teses não propõem tradução, mas se debruçam em estudos sobre traduções de obras de Hatoum. As pesquisas de Patrícia Reis-Buzzini (2014) e Andréa Moraes da Costa (2016) trabalham com as traduções para o inglês. Costa elege três obras de Hatoum – *Dois irmãos* (2000)/ *The brothers* (2002), *Cinzas do Norte* (2005)/ *Ashes of the Amazon* (2008) e *Órfãos do Eldorado* (2008)/ *Orphans of Eldorado* (2009) – traduzidas por John Gledson. Reis-Buzzini, por sua vez, além de

2 Há, por exemplo, teses que se abrigariam perfeitamente em mais de um grupo. Todavia, como em todas as escolhas que realizamos, por mais que haja certo rigor metodológico, subjaz uma parcela de subjetividade nesses agrupamentos.

*Dois irmãos e Cinzas do Norte*, traduzidas por John Gledson, analisa *Relato de um certo Oriente* (1989), traduzida por Ellen Watson – *The tree of the seventh heaven* (1994) e *Tale of a certain oriente* (2004). Centra-se na tradução de marcadores culturais nas três obras de Hatoum traduzidas pelos dois tradutores.

Maria Inês Coimbra Guedes (2015) dedica sua tese ao contexto histórico e cultural do qual a recepção e a tradução da literatura brasileira fazem parte e, em especial, sua influência sobre as versões francesas dos romances *Dois irmãos* (2000)/ *Deux frères* (2003) – tradução de Cécile Tricoire – e *Órfãos do Eldorado* (2008)/ *Orphelins de l'Eldorado* (2010) – traduzida por Michel Riaudel. Para dar conta do aspecto da tradução, seu *corpus* é constituído, ainda, por duas entrevistas com os tradutores franceses. Quanto à recepção crítica, analisa e disponibiliza 21 textos publicados em jornais e revistas de língua francesa. Observa que “o olhar etnocêntrico sobre o país predomina na recepção” (GUEDES, 2015, p. 6). O tema mais recorrente dos textos críticos analisados “é a nostalgia da origem dos imigrantes e, conseqüentemente, a Amazônia como terra de exílio” (GUEDES, 2015, p. 183).

Os temas dedicados ao narrador e à memória totalizam nove teses. Maria da Luz Pinheiro de Cristo, em sua tese defendida em 2005, na USP, acompanha a construção/ configuração dos narradores dos dois primeiros romances de Milton Hatoum. O percurso da pesquisa deu-se através da análise dos manuscritos dos dois romances. De *Dois irmãos*, 16 versões foram disponibilizadas pelo próprio autor para a realização da pesquisa. Parte da premissa de que os dois narradores, em busca de suas histórias, procuram respostas para perguntas seculares, evidenciando suas “antigas cicatrizes”. Verifica como o trabalho de escrita, a partir da construção dos narradores, opera uma rede em que estão presentes História, recepção, crítica literária, tradição literária, memória e a formação de identidades.

A partir do posicionamento fronteiro do narrador, Daniela Birman analisa os três primeiros romances de Milton Hatoum. Sua tese, defendida em 2007, na UFRJ, traz “personagens fronteiros, situados num posicionamento limítrofe: entre a família e fora desta, a cidade e seu exterior, entre dois tios, ou entre pai e filho em extremo conflito” (BIRMAN, 2007, p. 12). Busca mostrar que essa localização potencializa a capacidade de enxergar o próprio universo com olhar estrangeiro. Jean Luiz Davino dos Santos (2010) elege as posições dos narradores-personagens dos dois primeiros romances de Milton Hatoum, de modo a relacioná-los à condição do sujeito na Modernidade. Em 2019, Luis de Souza Cezar defende tese na UFRGS sobre a narração e seus impasses nos quatro primeiros romances de Milton Hatoum. Em sua pesquisa, defende que as quatro narrativas culminam em “uma equação sem solução, pois os narradores assumem para si uma tarefa emperrada por dilemas de identidade, memória, origem, sexualidade e até mesmo da história de Manaus” (CEZAR, 2019, p. 6).

Ana Luiza Montalvão Maia, em sua tese defendida em 2011, na UnB, e Marcos Vinícius Medeiros da Silva, em tese defendida na Uerj, em 2013, analisam as obras de

Hatoum pelo viés da memória. Maia (2011, p. 6), ao analisar os dois primeiros romances, percorre “os caminhos da paisagem amazônica feitos pelo escritor Euclides da Cunha e a releitura mediada pelo olhar hatouniano da cidade, da memória e pelo olhar dos narradores em relação ao *locus* permeado por um rio e uma floresta”. A pesquisa é desenvolvida a partir de três focos de análise: a paisagem amazônica comum a Hatoum e a Euclides da Cunha, a visão euclidiana do espaço amazônico e o olhar dos narradores de Hatoum sobre o mesmo espaço apresentado por Euclides da Cunha. Já Silva (2013, p. 12) busca “estabelecer os pontos de contato entre as histórias contadas pelos narradores, as histórias de vida das personagens e a tradição mítica do espaço amazônico, como conservadora da memória cultural de um povo”.

Rejane Maria Pordeus Pereira, em sua tese defendida na Ufal, em 2005, centra-se no primeiro romance de Milton Hatoum, do qual analisa os títulos, as capas e as epígrafes. Aborda, ainda, a relação do *Relato* com o romance epistolar francês. De acordo com Albert von Brunn (2006, p. 252), ao analisar a rede de relações epistolares que constituem o romance de Hatoum, Pereira “mapeia a memória coletiva de uma família de emigrantes libaneses e suas tentativas de adaptação a um mundo diferente, o Amazonas”.

Vivian de Assis Lemos, em sua tese defendida em 2018, na Unesp, analisa os dois primeiros romances a partir do “enfrentamento do texto memorialístico de Milton Hatoum”. Verifica os dramas familiares a partir da metáfora das ruínas. Objetiva, assim, verificar em que medida a memória é utilizada pelos narradores na busca pela “reconstrução de sua história e, em consequência, de uma reproposição de sua subjetividade” (LEMOS, 2018, p. 7).

Ana Amélia Andrade Guerra, em sua tese defendida em 2009, na UFRJ, elege o romance *Dois irmãos*. A investigação de Guerra (2009, p. 5)

[...] privilegia, a partir da voz narrativa, uma Manaus que, em primeiro plano, aparece com a bonança e o sentimento de comunidade, que chamamos, raízes. Em um outro patamar, nos oferta a intriga familiar, as tempestades e destruições, que denominamos ruínas.

No grupo temático “Relações familiares”, agrupamos cinco pesquisas. Noemi Campos Freitas Vieira (2013) e Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão (2015) elegendem o segundo e terceiro romances de Milton Hatoum. Vieira, em sua tese defendida na Unesp, realiza uma investigação de aspectos alegóricos da casa familiar. Para que possa entender esse núcleo familiar, analisa-o a partir de três vértices intimamente conectados: alegoria, memória e exílio. Defende que

[...] a casa familiar ganha dimensões alegóricas, comportando figurações que representam a condição de um exílio subjetivo vivenciado pelos personagens e narradores, transeuntes sobre as ruínas e os limiares dessas histórias (VIEIRA, 2013, p. 8).

Perdigão (2015), por sua vez, em tese defendida na UFPR, analisa como são construídas as relações entre pai e filho(s) nas duas narrativas, e como elas determinam as relações familiares e as relações sociais das respectivas famílias.

Mireille Garcia, em sua tese *La famille dans l'oeuvre de Milton Hatoum: un avatar de altérité entre gréganisme et fragmentation identitaire*, defendida em 2014, na Universidade de Rennes 2, estuda a problemática da identidade, tanto a individual quanto a coletiva, a partir da análise da representação da estrutura familiar nos três primeiros romances de Hatoum. A figura paterna também é tema de investigação da tese de Mariana Rocha Santos Costa, defendida em 2015, na UFBA. Costa, além de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, também analisa *Órfãos do Eldorado*.

Marcos Douglas Bourscheid Pereira (2009, p. 8), em sua tese defendida na Unioeste, “concentra-se nas questões migratórias, na violência social, nos embates culturais e na formação da família de libaneses e seus descendentes em Manaus”. Suas conclusões apontam para a desagregação das famílias: “as matriarcas Zana e Emile, enquanto espelhos de suas casas, degradam-se lentamente, atingindo a totalidade com a morte”, o que também se passa com “os patriarcas Halim, em *Dois irmãos*, e o marido inominado de Emile, de *Relato*, seja pela não adaptação espacial e cultural, seja pela submissão para com as suas mulheres” (PEREIRA, 2019, p. 161).

No grupo temático “Vária”, agrupamos quatro teses. Norival Bottos Júnior, em sua pesquisa defendida em 2018, na UFG, analisa os efeitos do horror – em suas dimensões física e psíquica –, a partir da relação entre espaço, memória e representação de alteridades múltiplas. Na análise das primeiras quatro obras de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, busca “refletir sobre o estatuto do horror como categoria estético-política”. Analisa o horror como “uma categoria tropológica intervalar, um meio termo entre a alegoria e a ironia” (BOTTOS JÚNIOR, 2018, p. 26-27).

Cecília Paiva Ximenes Rodrigues, em tese defendida na University of Georgia, em 2012, também analisa as quatro primeiras narrativas de Hatoum. Propõe “uma leitura esperançada”, ou seja, sugere que há “um contrapeso à ruína e à desolação, caracterizado por uma esperança implícita presente através da busca identitária das personagens” (RODRIGUES, 2012, p. 6, 16). A partir do símbolo do uroboro, representa

[...] metaforicamente não só a identidade das personagens como ambígua e autorreflexiva, mas também a obra de Hatoum em dois sentidos: o primeiro expressa dualidade através da continuidade e ruptura com o pós-modernismo; e o segundo manifesta circularidade no próprio âmbito narrativo através de enredos cujos desenlaces remetem aos seus inícios (RODRIGUES, 2012, 17).

Renato Cabral Rezende (2010, p. 8), em sua tese defendida na Unicamp, tem por objetivo

[...] estudar os expedientes metadiscursivos que, empregados pela narradora-personagem (e, em menor escala, pelo personagem Hakim), engendram a articulação e categorização de dois gêneros de prática comunicativa no interior da obra *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, quais sejam, (i) a carta pessoal de cunho rememorativo e (ii) a conversação face-a-face.

Sobre a tese *O romance Dois irmãos no Ensino Médio e no vestibular*: uma discussão teórico-metodológica, defendida por Maria Alice Pereira da Silva em 2008, na UFPB, não tivemos nenhuma informação sobre seu conteúdo.

## EIXO DIÁLOGO

Das 35 teses comparadas ou colocadas em diálogo, observamos a recorrência de cinco temas: (1) Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia, nove teses; (2) Narradores e Memória, seis teses; (3) Relações familiares, três teses; (4) Alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e/ou mobilidades culturais, oito trabalhos; (5) Propostas e reconfigurações contemporâneas da literatura, sete pesquisas; dois trabalhos sem acesso, mas cujo título indica a relação de obras de Hatoum com a de outros autores.

No grupo temático “Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia”, concentram-se nove teses: duas defendidas no exterior – uma na Universidade de Coimbra, pela docente Marinete Luzia Francisca de Souza (2013), da UFMT, e outra, de autoria de Márcia Casetano Langfeldt, defendida em 2018 na Sorbonne Nouvelle, Paris III. Souza, em sua tese *A literatura Amazônica: dos textos de viagem aos romances contemporâneos*, analisa a literatura da e sobre a Amazônia, desde textos de viagem (coloniais e pós-coloniais; éditos e inéditos; impressos e manuscritos) até narrativas contemporâneas de Milton Hatoum, Márcio Souza, Abel Posse, William Ospina, Vargas Llosa e Ramón Sender. A pesquisadora atesta em sua pesquisa “o caráter híbrido, fronteiro, uno e diverso da literatura da e sobre a Amazônia” (SOUZA, 2013, p. 9). Langfeldt, em *A Amazônia e os impasses da civilização em relatos dos séculos XX e XXI*, também coloca em diálogo diversos autores e obras. O objetivo de sua tese é analisar as representações da Amazônia daqueles séculos segundo o ponto de vista de autores nacionais, como Milton Hatoum, Euclides da Cunha, Alberto Rangel, Mário de Andrade e Daniel Munduruku. De Hatoum, analisa *Relato, Dois irmãos e Cinzas do Norte*, que “apresenta uma Amazônia tão real quanto inventada, uma re-apresentação da ficção” (LANGFELDT, 2018, p. 361).

Quatro das teses do grupo temático “Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia” foram desenvolvidas por docentes pesquisadores oriundos de instituições de ensino superior da Região Norte, duas defendidas em Programas de Pós-Graduação localizados nessa região. Victor Leandro da Silva, professor e pesquisador da Universidade do Estado do Amazonas, em sua tese *A margem do tempo: subjetividade, universalidade e ficção*, defendida em 2016, na Ufam, coloca em diálogo as obras *Beiradão* (1958), de Álvaro Maia (AM, 1893-1969), *Galvez imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza (AM, 1946), e *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum (AM, 1952), com o propósito de “discutir aspectos particulares e universais do romance, com especial atenção às narrativas produzidas no Amazonas” (SILVA, 2016, p. 12). Em uma de suas conclusões, afirma:

O estudo de um autor menos reconhecido – Álvaro Maia – e de dois outros de projeção nacional e até internacional – Souza e Hatoum – mostra que não é possível atribuir o êxito dos últimos puramente ao seu desapego a uma matriz literária localizada, uma vez que esta se faz presente. Da mesma forma, não é aceitável conferir ao primeiro a rígida

insígnia do regional, posto que sua obra apresenta faces significativas da experiência temporal universalizante da narrativa (SILVA, 2016, p. 161).

A pesquisadora da Unama, Lourdes Nazaré Sousa Ferreira, em tese defendida em 2018, na UFPA, analisa duas obras literárias brasileiras, o romance *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, e a peça de teatro *A ilha da ira*, de João de Jesus Paes Loureiro (PA, 1939), presente no livro *Obras reunidas: teatros e ensaios* (1976). Elege dois temas/conceitos centrais para sua análise – o *desamparo* e o *insulamento*:

O insulamento dos seres, retratado nas obras literárias dos autores amazônicos, apresenta-se entre dois cenários, o físico-geográfico (a região amazônica) e o interno-individual (o “eu” interior dos sujeitos), o qual, desencadeado pelo desamparo, potencializa os sentimentos de vazio, solidão e angústia das personagens, nas obras “A Ilha da Ira” e *Órfãos do Eldorado* (FERREIRA, 2018, p. 14).

Benedita Afonso Martins, professora da UFPA, em sua tese *Imagens da Amazônia: olhares interculturais*, defendida na UFMG, em 2004, realiza uma releitura de imagens elaboradas sobre a cultura dos povos da Amazônia por meio de um *corpus* que inclui Alberto Rangel, Benedito Monteiro e Milton Hatoum. Verifica aspectos que evidenciam o entrecruzamento das diversas vozes culturais. Há em *Relato*, segundo a pesquisadora, “a marca explícita da hibridez cultural: uma mistura de gente, de idiomas, de procedências, de modos de ser e de aparências diversas. É a voz do imigrante mesclada com a voz do amazônida brasileiro” (MARTINS, 2007, p. 41).

Gilson Penalva, docente da Unifesspa, em sua tese *Identidade e hibridismo cultural na Amazônia brasileira: um estudo comparado de Dois irmãos e Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, e *A Selva*, de Ferreira de Castro, defendida em 2012, na UFPB, com o propósito de verificar a identificação da Amazônia brasileira em suas representações literárias, hibridismo e diferença cultural, observa que, nas três narrativas analisadas, ocorrem “múltiplos atravessamentos, diálogos e interações culturais” (PENALVA, 2012, p. 173).

Na tese *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*, defendida em 2006, na USP, José Alonso Torres Freire coloca em diálogo três obras de Milton Hatoum – *Relato*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* – e três de Dalcídio Jurandir (PA 1909-1979) – *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960) e *Ribanceira* (1978). Interpreta os dois autores como “romancistas da cidade, leitores e intérpretes do espaço urbano em sua complexidade” (FREIRE, 2006, p. 7). Em Jurandir, há, segundo o pesquisador, um “percurso circular” (FREIRE, 2006, p. 85); em Hatoum, evidencia-se “o espaço e a opacidade da memória” (FREIRE, 2006, p. 156).

Rafael Voigt Leandro, em *Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia*, tese defendida na UnB, em 2014, investiga o modo como alguns dos representantes dos *ciclos ficcionais da borracha* trabalham com a *memória cultural* amazônica envolta na representação literária do “século da borracha” (LEANDRO, 2014, p. 4). Desenvolve, a partir de sete narrativas – “O marco de sangue” (de *Sombras n’água*, 1913), de Alberto Rangel (PE, 1871-1945); *Ressuscitados* (1936), de Raimundo Morais (PA, 1872-

1941); *Belém do Grão Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir; *Coronel de Barranco* (1970), de Cláudio Araújo Lima (AM, 1908-1978); *Mad Maria* (1980), de Márcio de Souza; *Dois irmãos* (2000) e *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum –, um *memorial literário amazônico*. No que se refere às obras de Hatoum, uma das conclusões a que chega está no fato de poder se

[...] ver tanto em *Dois irmãos* quanto em *Órfãos* uma forte contribuição dessas narrativas para o ciclo ficcional da borracha e a formação do que se fala exaustivamente nessa tese em relação a um memorial literário da Amazônia. Fala-se muito da cultura, da história e da sociedade amazônica a partir dessa perspectiva que retoma o ciclo da borracha. E isso é mais do que uma marca pontual, mas um fenômeno de cultura representado pela literatura amazônica em diferentes períodos, desde o *boom* da borracha no início do século 20 (LEANDRO, 2014, p. 204).

Com tese defendida na UnB, em 2019, Nathassia Maria de Farias Guedes investiga, a partir de duas narrativas – *Terra de Icamiba* (1934), de Abguar Bastos, e *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum –,

[...] memórias e deslocamentos, de grupos marginalizados, atrelados a um discurso de formação da Amazônia, a partir do Ciclo da borracha, bem como da emancipação amazônica, no final da década de 1980 (2019, p. 8).

Conclui que as duas narrativas

[...] buscam cartografar as marcas do deslocamento, a partir da (re) construção desse espaço em um processo polifônico e multicultural, ultrapassando as fronteiras da narrativa, com vozes nativas ou estrangeiras que se complementam, cuja prática narrativa é uma estética do vestígio, uma poética do (re)encontro (GUEDES, 2019, p. 154).

No segundo grupo temático do eixo *Diálogo*, “Relações familiares”, o romance *Dois irmãos*, de Hatoum, foi o escolhido pelos três pesquisadores, dentre os quais dois também escolheram *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, para ser colocado em diálogo.

Benito Petraglia (2012, p. 197), em *Dois romances: estudo comparado de Esau e Jacó e Dois irmãos*, tese defendida em 2012, na UFF, verifica que “as disputas de concepções representadas pelos gêmeos não se resolvem, permanecem suspensas, uma concepção não supera a outra”. Já Raul José Matos de Arruda Filho, em sua tese defendida na UFSC, em 2008, elege o tema da fraternidade e suas variações. Compara três narrativas: além de *Esau e Jacó* e *Dois irmãos*, o romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. Ao contrastar e comparar os romances sobre a fraternidade, procurou sublinhar a existência de algumas conexões comuns aos três textos, dentre as quais “a fraternidade consanguínea, a complexidade narrativa e o herói trágico” (ARRUDA FILHO, 2008, p. 549).

Antonio Aparecido Mantovani, em sua tese defendida na USP, em 2009, coloca em diálogo uma obra da literatura caboverdiana – *Os dois irmãos*, de Germano Almeida – e uma da literatura brasileira – *Dois irmãos*, de Milton Hatoum –, a partir de

[...] fatores como a hibridez cultural, em virtude principalmente da emigração, a presença do mito da rivalidade entre irmãos, o drama familiar causado pelo adultério seguido pela

reparação sob o signo da vingança, a casa que se desfaz associada à ruína das personagens, a coerção imposta pelos valores da sociedade (MANTOVANI, 2009, p. 7).

No próximo grupo temático, agrupamos seis pesquisas sobre “Narradores e memória”. As seis teses analisam a memória a partir de ângulos variados: memórias da ditadura, memórias de narradores em idade avançada, estratégias de construção da memória, memórias no espaço da ficção, memórias de uma escrita marcada pela dispersão e memória como construtora de personagens e espaços. Das obras de Hatoum, três teses optaram por *Relato*, duas por *Órfãos do Eldorado* e uma por *Dois irmãos*.

Vera Lúcia da Rocha Maquêa (2007) realiza um estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mía Couto, com o objetivo de entender a forma como a memória é utilizada na estruturação do discurso de narradores e personagens. Uma das conclusões a que chega em sua tese, defendida na USP, é a de que “na fraternidade de semelhanças políticas e culturais, Brasil e Moçambique se constroem em solidariedades presentes na arte de inventar memórias” (MAQUÊA, 2007, p. 275-276).

Fabricia Wallace Rodrigues Eyben seleciona três autores e três romances: *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, *As mulheres de meu pai*, de José Eduardo Agualusa, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, para pensar como se constituem as “memórias engendradas”, ou seja, a “feitura da memória, a articulação ficcional que reproduz – e, mais precisamente, produz – memórias ficcionais” (EYBEN, 2013, p. 16).

Vera Lúcia Ramos de Azevedo (2011) investiga o percurso da memória e da escrita em dois romances contemporâneos: *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. Azevedo (2011, p. 279), em sua tese defendida na UFF, constata que

[...] tanto em Hatoum quanto em Antunes a investigação do passado pela memória revelou-se indissolúvelmente ligada à escrita que tentou produzi-la e narrá-la. A memória dispersa e errante só pôde ser formalizada por uma escrita descontínua, entrecortada, impossibilitada de qualquer linearidade no registro do passado.

Milena Mulatti Magri (2015, p. 5), em sua tese defendida na USP, analisa “romances brasileiros que abordam memórias da ditadura militar e que foram publicados após o processo de redemocratização política”. Elege três obras e três autores: *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho (1996), e *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Em sua análise, procura “repensar o papel central do narrador na elaboração de uma história como um meio possível de questionar o seu lugar de autoridade” (MAGRI, 2015, p. 5).

Cristiane da Silva Alves (2016) examina protagonistas-narradores em idade avançada e sua atuação nas narrativas ficcionais brasileiras publicadas no século XXI. Elege *Heranças* (2008), de Silviano Santiago (MG, 1936), *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque (RJ, 1944), *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, *O arroz de Palma* (2008), de Francisco Azevedo (RJ, 1951), e *Milamor* (1940), de Livia Garcia-Roza (RJ, 1940).

Ao estabelecer as principais diferenças e aproximações, Alves (2016, p. 198), em sua tese defendida na UFRGS, observa que “a decadência e, em alguma medida, a dependência” estão presentes nas cinco narrativas. Constata, ainda, que “a solidão” é constante em quatro dos cinco romances.

O estudo de Eliane Auxiliadora Pereira (2018) propõe uma análise do filme *Órfãos do Eldorado* – inspirado no romance homônimo de Hatoum, lançado no cinema em 2015. Objetiva, em sua tese defendida na Ufam, refletir sobre o uso da memória como construtor de personagens e espaços no filme de Guilherme Coelho.

Os dois primeiros romances de Milton Hatoum são os eleitos quando do agrupamento das oito teses no grupo temático “Alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e mobilidades culturais”. Sete teses têm como tema central a questão do imigrante e estrangeiro e, por conseguinte, do exílio. Em quatro, Raduan Nassar é colocado em diálogo. Para tratar acerca da representação do imigrante, Samuel Rawet é escolhido em duas teses. Nas demais, Nélide Piñon, Ana Miranda, Jorge Amado, Georges Bourdoukan, Per Johns, Moacyr Scliar e Mia Couto são comparados ou postos em diálogo com as obras de Hatoum. Uma das teses centra-se no tema das mobilidades culturais. Escolhe uma obra de Hatoum, outra de José María Arguedas e uma terceira, de Dany Laferrière.

Em *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*, Stefania Chiarelli (2005, p. 7) verifica as diferentes formas “de se narrar a experiência da alteridade”. Em sua tese, ao trazer o relato híbrido do imigrante, aproxima ainda Hatoum e Raduan Nassar. A temática sobre o imigrante também é tema da tese defendida em 2009, na UFF, por Valéria Ribeiro Guerra. A pesquisadora coloca em diálogo três autores que escrevem sobre imigrantes galegos e libaneses – Nélide Piñon, Milton Hatoum e Ana Miranda –, retomados através da ótica de seus descendentes na literatura brasileira.

O imigrante também é tema da tese *Escritores brasileiros ‘estrangeiros’: a representação do anfíbio cultural*<sup>3</sup> em nossa prosa de ficção, defendida em 2009, na UFRJ. Em sua pesquisa, Haron Jacob Gamal, além de Nassar (filho de imigrantes libaneses), Rawet (nascido na Polônia) e Hatoum (descendente de libaneses), coloca em diálogo Per Johns (filho de dinamarqueses) e Moacyr Scliar (filho de pais oriundos da Rússia). Investiga, em sete obras, “o lugar, ou não-lugar, de personagens com experiência bilíngue (ou binacional)”. Conclui que

[...] o anfíbio cultural advém de outras culturas, a literatura desenvolvida a partir dessa ideia tende a transitar num patamar de universalidade, o que torna essa mesma literatura avessa a qualquer tipo de purismo ideológico ou de linguagem, incluindo aí concepções nacionalistas restritas (GAMAL, 2009, p. 242).

Os trabalhos de Fernanda Müller, em tese defendida em 2011, na UFSC, e de Maria Del Consuelo Rodríguez Muñoz, realizada na USP e defendida em 2013, também colocam em diálogo obras de Milton Hatoum e de Raduan Nassar. Uma das conclusões a que chega Müller (2011, p. 215) é a de que estes romances “podem ser lidos como uma

3 Gamal (2009) utiliza a expressão *anfíbio cultural* para expressar a questão da temática do estrangeiro, abordada por escritores, sobretudo binacionais, oriundos dos movimentos de imigração ocorridos no Brasil durante o século XX.

espécie de palco em que não apenas se fala sobre exílio, mas exila-se a linguagem através da qual se fala, do quê se fala”. Por sua vez, a tese de Muñoz elege os narradores dos romances *Dois irmãos*, de Hatoum, e *Lavoura arcaica*, de Nassar, para pensar a questão da identidade e da memória, por um lado e, de outro, a imigração e sua relação com a Modernidade.

A tese de Valter Luciano Gonçalves Villar, defendida em 2012, na UFPB, à luz da tradição e da memória cultural, dedica-se ao mundo árabe na literatura brasileira. Ao colocar em diálogo representantes dos mais diversos períodos literários que compõem e formam a cronologia da história da literatura brasileira, busca estudar as configurações árabes presentes nas narrativas brasileiras. Amilton José Freire de Queiroz (2015, p. 8), em tese defendida na UFRGS, “investiga o tema da figuração do estrangeiro” em duas obras de Milton Hatoum – *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000) – e duas de Mia Couto – *Terra sonâmbula* (1992) e *O outro pé da sereia* (2006). Observa que o estrangeiro nas obras analisadas, em sua natureza performática, “impulsiona o fluxo da heterogeneidade e mutabilidade das vozes, dos imaginários, dos contatos e das rasuras do eu que narra e do eu narrado” (QUEIROZ, 2015, p. 8).

Edilza Maciel da Silva (2019) propõe uma investigação sobre o tema das mobilidades culturais nas narrativas *Os rios profundos* (2005), de José María Arguedas, *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, e *País sem chapéu* (2011), de Dany Laferrière. Em sua tese defendida na UnB, Silva (2019, p. 9) defende: “Como lugares de passagens heterogêneas, essas três narrativas aproximam, culturalmente, as regiões brasileira/peruana/haitiana, propiciando o autoconhecimento de nossas diversidades”.

No grupo temático “Propostas e reconfigurações contemporâneas da literatura”, sete teses foram agrupadas. Nele, consta a primeira tese de nossos dados em que uma obra de Hatoum é analisada, em 1996, na UFMG, por Luís Alberto Brandão Santos. Em *Nação-ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea*, o pesquisador problematiza a formação de identidades coletivas em vários autores, entre eles Hatoum, no campo da literatura brasileira contemporânea.

Em sua tese *A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços*, defendida em 2018, na Unesp, Luis Eduardo Veloso Garcia seleciona 30 cronistas brasileiros contemporâneos, dentre os quais Milton Hatoum. Quanto ao critério de escolha desses nomes, Garcia (2019, p. 20) leva em consideração “que tais nomes precisam ter repercussão em âmbito nacional de suas produções, seja nos suportes digitais ou nos suportes impressos, e possuírem livros publicados neste modelo textual”.

Herasmo Braga de Oliveira Brito, em sua tese defendida em 2016, na UFRN, com o objetivo de “analisar a configuração literária do neorregionalismo brasileiro” (BRITO, 2016, p. 8), seleciona cinco autores e oito narrativas: de Francisco de Assis Almeida Brasil (PI, 1932), *Beira rio, Beira vida* (1965), *A filha do meio-quilo* (1966) e *Pacamão* (1969); de Raimundo Carrero (PE, 1947), *Sombra severa* (1986); de Francisco Dantas (SE, 1941), *Coivara da memória* (1991); de Ronaldo Correa de Brito (CE, 1951), *Galileia* (2008); de

Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). O pesquisador defende que essa nova tendência – o *neorregionalismo brasileiro* –, a partir da seleção realizada, apresenta como eixo da sua configuração três aspectos: autonomia das personagens femininas, configuração urbana do espaço literário e valorização dos aspectos locais pelo uso do recurso da memória ou com um forte teor de resistência à homogeneização da cultura (BRITO, 2016).

Em sua tese, defendida em 2010 na UFRGS, Cimara Valim de Melo elege, de um recorte temporal de 1989 a 2009, três romances: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Lorde*, de João Gilberto Noll, para pensar o lugar do romance na literatura brasileira contemporânea. Objetiva “(re)descobrir o sentido e a posição que o romance ocupa na literatura da atualidade, quais são seus principais modos de representar tempos e espaços” (MELO, 2010, p. 13). Constata que “a cidade, *locus* maior do indivíduo contemporâneo, é apresentada nesses romances de três modos distintos e, em seus espaços simbólicos e físicos, é possível apreender o lugar do indivíduo – e do próprio romance – na modernidade” (MELO, 2010, p. 12).

Em 2010, na UnB, Anderson Luís Nunes da Mata defende a tese *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. A pergunta central de sua pesquisa é a de “como a narrativa contemporânea faz a mediação fundamental entre os seus múltiplos referentes e o universo ficcional?” (MATA, 2010, p. 9). Com o propósito de pensar como opera a representação nos romances brasileiros publicados por grandes editoras, a partir de 1990, busca compreender esse processo, mediado pelo campo literário, por meio da discussão das categorias sistema, formação, cânone, literatura nacional e língua nacional. Analisa cinco romances, de cinco autores: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Coisas que os homens não entendem* (2002), de Elvira Vigna; e *Joana a contragosto* (2005), de Marcelo Mirisola.

Em 2003, Valdir Prigol defende na UFSC a tese *Memórias do presente*. A proposta de sua pesquisa é ler o “Mais!”, suplemento cultural da *Folha de S. Paulo*, a partir de uma estratégia editorial que foi utilizada no período de 1992 a 2002: a comemoração. De Milton Hatoum, dois textos são analisados, “A dor do viajante”, de 1993, e o conto “Dois tempos” (2002), presente, em 2009, no livro *A cidadeilhada*. O primeiro texto

[...] foi publicado no balanço comemorativo de vinte anos de ficção brasileira. Como o autor explica, em nota introdutória, trata-se de um trecho do romance em elaboração que tem como título provisório “A dor do viajante”, no qual, como ressalta, há uma forte relação entre a dor do narrador e a do autor (PRIGOL, 2012, p. 133).

Nove anos depois, com a mesma voz, a mesma dor (agora fingida), o mesmo narrador retorna no conto “Dois tempos”.

Tempos que dividem a narrativa atual, da mesma volta de antes, mas também os tempos de uma narrativa e outra. Se a dor antes era “A dor do Viajante”, agora a dor está convertida em outra coisa, conforme anuncia a coluna em que o texto está publicado [...]. Da dor à alegria com a mesma voz. A conversão (PRIGOL, 2012, p. 134).

As teses *À moda da casa*: um estudo dos espaços da casa em dois romances brasileiros, de Kátia Cilene Corrêa Klassen, defendida em 2008, na UFPR, e um estudo comparado dos romances *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, e *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum, de Alcindo Miguel Martins Filho, defendida na UFF, em 2010, não foram inseridas em nenhum grupo temático devido ao não acesso das teses até o momento; também não tivemos como informar o número de páginas pelo mesmo motivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas sobre “Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia” são desenvolvidas sempre quando colocadas em diálogo com outros autores, no total de nove teses. O tema sobre “Alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e/ou mobilidades culturais” também se faz presente apenas no eixo *Diálogo*, totalizando oito trabalhos. Da mesma forma, as sete teses categorizadas em “Proposta e reconfigurações contemporâneas da literatura” também são estudos exclusivos quando colocados em diálogo com outros autores. Portanto, são os três assuntos singulares e mais frequentes quando se trata de colocar as obras de Hatoum em diálogo com outras obras e autores.

Já as teses que trataram sobre tradução e categorizadas na sessão *Vária*, que totalizaram oito trabalhos, foram aquelas agrupadas apenas no eixo *Hatoum*, portanto, restritas à análise de obras de Hatoum.

Dois temas estão presentes nos dois eixos: “Relações familiares”, com oito teses; e “Narrador e memória”, com 15 teses.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cristhiano Motta. **Narrar um lugar**: espaço ficcional e sua problematização em *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum, e *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Helena Bonito Couto Pereira. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. 326 f.
- ALVES, Cristiane da Silva. **Novos tempos, vozes antigas**: os narradores velhos na narrativa ficcional brasileira do século XXI ou de como ficou difícil ouvir os velhos ou de como a ficção enfrenta o tabu da velhice. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Antônio Marcos Vieira Sanseverino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. 210 f.
- ARRUDA FILHO, Raul José Matos de. **A invenção do inimigo**: literatura e fraternidade. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária). Orientação: Tânia Regina Oliveira Ramos. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. 425 f.
- AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. **Dispersão da memória e da escrita em Milton Hatoum e Lobo Antunes**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Sílvio Renato Jorge. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. 294 f.
- BIRMAN, Daniela. **Entre-narrar**: relatos da fronteira em Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientação: João Camilo Penna. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. 290 f.
- BOTTOS JUNIOR, Norival. **O ritornelo do horror em Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Orientação: Pedro Carlos Louzada Fonseca. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. 243 f.
- BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **A configuração do neorregionalismo literário brasileiro**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Orientação: Humberto Hermenegildo de Araújo. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. 179 f.
- BRUNN, Albert von. De Manaus a Barcelona: a carta-memória *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. **Iberoamericana**, v. I, n. 24, p. 251-252, 2006.
- EZAR, Luís Adriano de Souza. **A narração e seus impasses no romance de Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Gínia Maria de Oliveira Gomes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. 156 f.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega Passagens, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- CHIARELLI, Stefania Rota. **Vidas em trânsito**: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Letras). Orientador: Renato Cordeiro Gomes. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- COSTA, Andréa Moraes da. **John Gledson reescreve Milton Hatoum**: a teoria e a experiência da tradução cultural. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Orientação: Álvaro Luiz Hattner. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2016. 187 f.
- COSTA, Mariana Rocha Santos. **O horizonte escuro do rio**: análise da figura paterna nos romances de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Orientação: Mirella Márcia Longo Vieira Lima. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. 190 f.
- CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Relatos de uma cicatriz**: a construção dos narradores dos romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Philippe Leon Marie Ghislain Willemart. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. 212 f.
- EYBEN, Fabrícia Wallace Rodrigues. **Memórias engendradas, ficções do eu em Antônio Lobo Antunes, Milton Hatoum e José Eduardo Agualusa**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientação: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. 174 f.
- FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. **Desemparo e insulamento nas obras literárias *A ilha da ira*, de João de Jesus Paes Loureiro, e *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Tânia Maria Sarmiento-Pantoja. Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. 160 f.

- FREIRE, José Alonso Torres. **Entre construções e ruínas**: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Antonio Dimas de Moraes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 244 f.
- GAMAL, Haron Jacob. **Escritores brasileiros “estrangeiros”**: a representação do anfíbio cultural em nossa prosa de ficção. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Carlos Antônio Secchin. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. 169 f.
- GARCIA, Luis Eduardo Veloso. **A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Orientação: Juliana Santini. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2018. 235 f.
- GARCIA, Meirelle. **La famille dans l’oeuvre de Milton Hatoum**: un avatar de altérité entre grégarisme et fragmentation identitaire. Tese (Études portugaises et de l’afrique lusophone). Orientação: Rita Olivieri-Godet. Universidade de Rennes 2, Paris, 2014.
- GEBALDY, Maged Talaat Mohamed Ahmed El. **Mobilidades culturais e alteridades em *Relato de um certo Oriente e sua pré-tradução árabe***. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Orientação: Benjamin Abdala Júnior. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 206 f.
- GUEDES, Maria Inês Coimbra. **A literatura brasileira na França: tradução e recepção de *Dois irmãos* e Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Orientação: Eurídice Figueiredo. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015. 239 f.
- GUEDES, Nathassia Maria de Farias. **Poéticas do (re) encontro**: representações do deslocamento em *Terra de Icamiba*, de Abguar Bastos, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Ana Cláudia da Silva. Universidade de Brasília, Brasília, 2019. 162 f.
- GUERRA, Ana Amélia Andrade. **Raízes e ruínas**: o mito e o lugar no romance. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Vera Lúcia de Oliveira Lins. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. 263 f.
- GUERRA, Valeria Ribeiro. **Narrar para lembrar; narrar para esquecer**: figurações da América e do Brasil em relatos de Piñon, Hatoum e Miranda sobre imigrantes. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Maria Bernadette Thereza Velloso Porto. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009. 398 f.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KLASSEN, Kátia Cilene Corrêa. **À moda da casa**: um estudo dos espaços discursivos da casa em dois romances brasileiros. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Fernanda Cerisara Gil. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. 176 f.
- LANGFELDT, Marcia Caetano. **A Amazônia e os impasses da civilização em relatos dos séculos XX e XXI**. Tese (Doutorado em Estudos Lusófonos). Orientação: Mme. Claudia Poncioni. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2018. 427 f.
- LEANDRO, Rafael Voigt. **Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia**. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Henryk Siewierski. Universidade de Brasília, Brasília, 2014. 220 f.
- LEMONS, Vivian de Assis. **Das ruínas à memória**: a travessia familiar em *Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Diana Junkes Bueno Martha. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018. 149 f.
- MAGRI, Milena Mulatti. **Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Jaime Ginzburg. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. 250 f.

- MAIA, Ana Luiza Montalvão. **Um rio entre dois mundos**: cidade, memória e narrador nas obras *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Maria Isabel Edom Pires. Universidade de Brasília, Brasília, 2011. 149 f.
- MANTOVANI, Antonio Aparecido. **Espaço em ruínas**: meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Orientação: Simone Caputo Gomes. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 179 f.
- MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. **Memórias inventadas**: um estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa). Orientação: Benjamin Abdala Júnior. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. 296 f.
- MARTINS, Benedita Afonso. **Imagens da Amazônia**: olhares interculturais. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Orientação: Reinaldo Martiniano Marques. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. 239 f.
- \_\_\_\_\_. Culturas para além das fronteiras. **Moara**, n. 27, p. 39-60, 2007.
- MARTINS FILHO, Alcindo Miguel. **A Evanescência do Ser**: Criatividade e Mal-Estar. Um estudo comparado dos romances *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. **As fraturas no projeto de uma literatura nacional**: representação na narrativa brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Regina Dalcastagnè. Universidade de Brasília, Brasília, 2010. 180 f.
- MELO, Cimara Valim de. **O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Gínia Maria de Oliveira Gomes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. 278 f.
- MÜLLER, Fernanda. **A literatura em exílio**: uma leitura de *Lavoura Arcaica*, *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Carlos Eduardo Schmidt Capela. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. 272 f.
- MUÑOZ, Ma Del Consuelo Rodríguez. **Lavoura arcaica e Dois irmãos**: identidade e invenção da memória. Imigração e modernidade no Brasil. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. 112 f.
- PENALVA, Gilson. **Estudo comparativo de Dois Irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e A Selva, de Ferreira de Castro**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Liane Schneider. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. 182 f.
- PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. **Pais, patriarcas, algozes, amigos**: a paternidade em *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Raquel Illescas Bueno. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. 147 f.
- PEREIRA, Eliane Auxiliadora. **A memória no filme Órfãos do Eldorado**: uma construção através dos personagens e dos espaços. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Orientação: Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018. 132 f.
- PEREIRA, Marcos Douglas Bourscheid. **Conflitos e trocas culturais em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Rita das Graças Fêlix Fortes. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2019. 172 f.
- PEREIRA, Rejane Maria Pordeus. **De Manaus a Barcelona**: a carta-memória *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Orientação: Enaura Quixabeira Rosa e Silva. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2005.
- PETRAGLIA, Benito. **Dois romances**: estudo comparado de *Esau e Jacó* e *Dois Irmãos*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Orientação: Paulo Bezerra. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. 212 f.

- PRIGOL, Valdir. **Memórias do presente**. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Maria Lúcia de Barros Camargo. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003. 225 f.
- QUEIROZ, Amilton José Freire de. **Entre traços, tranças e travessias: figurações do estrangeiro como hiato rizomático na narrativa de Milton Hatoum e Mia Couto**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Jane Fraga Tutikian. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. 435 f.
- REIS-BUZZINI, Patrícia. **Estudo sobre a tradução de marcadores culturais em três obras de Milton Hatoum com base em *corpus paralelo***. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Orientação: Diva Cardoso de Camargo. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2014. 191 f.
- REZENDE, Renato Cabral. **Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em *Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum***. Tese (Doutorado em Linguística). Orientação: Anna Christina Bentes. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. 194 f.
- RODRIGUES, Cecília Paiva Ximenes. **No Círculo do Uroboro: articulações identitárias na narrativa de Milton Hatoum**. Dissertation (Doctor of Philosophy). Directed by: Daphne Patai. University of Massachusetts Amherst, Massachusetts, 2012. 368 f.
- SANTOS, Jean Luiz Davino dos. **Ausências e interferências discursivas: um estudo sobre os narradores-personagens dos romances *Dois irmãos* e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Orientação: Belmira Magalhães. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010. 115 f.
- SANTOS, Luís Alberto Ferreira Brandão. **Nação-ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Wander Melo Miranda. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996. 208 f.
- SILVA, Ezilda Maciel da. **Percursos americanos: figurações das mobilidades culturais em José María Arguedas, Milton Hatoum e Danny Laferrrière**. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Cíntia Carla Moreira Schwantes. Universidade de Brasília, Brasília, 2019. 186 f.
- SILVA, Marcos Vinícius Medeiros da. **Nas águas da memória: o rio como metáfora em *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Flávio Martins Carneiro. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013. 157 f.
- SILVA, Maria Analice Pereira da. **O romance *Dois Irmãos* no ensino médio e no vestibular: uma discussão teórico-metodológica**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: José Hélder Pinheiro Alves. Universidade Federal da Paraíba, 2008.
- SILVA, Victor Leandro da. **A margem e o tempo: subjetivismo, universalidade e ficção**. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Orientação: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. 170 f.
- SOUZA, Marinete Luzia Francisca de. **A literatura Amazônia dos textos de viagem aos romances contemporâneos**. Tese (Literatura em Língua Portuguesa). Orientação: Maria Aparecida Ribeiro. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013. 389 f.
- VIEIRA, Noemi Campos Freitas. **Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um certo exílio**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Orlando Nunes de Amorim. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2013. 232 f.
- VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. **Os árabes e nós: a presença árabe na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Wilma Martins de Mendonça. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. 266 f.

# UMA VIAGEM AOS *BICHOS* DE OTONI MESQUITA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA DA OBRA *BICHO-PREGUIÇA*<sup>1</sup>

Karen Rafaela da Silva Cordeiro (UEA)  
Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

**Resumo:** Este trabalho discorre sobre a série de obras *Bichos*, de autoria do artista visual amazonense Otoni Mesquita (1953). Nesta série, o artista evidencia os novos rumos em seu projeto poético, que encontram consonância com as tendências das artes visuais na década de 1980, ao mesmo tempo em que busca a representação de um universo particular, com base em aspectos da cultura amazônica. Essas características são ressaltadas na obra *Bicho-preguiça*, criada em 1987. Trata-se de uma pintura objetual, que integra o acervo particular do artista e que pertence ao conjunto dos *Bichos*. A metodologia utilizada neste trabalho tem como base a iconologia, elaborada pelo historiador de arte alemão Erwin Panofsky (2017), e a crítica genética, de Cecília Almeida Salles (2008). Por meio da análise aqui proposta, objetiva-se relacionar a criação do *Bicho-preguiça* com o rompimento dos padrões estéticos mais tradicionais, ligados ao modo de representar a fauna e a flora da região. Em relação aos aspectos simbólicos contidos na obra, busca-se explicar a importância do animal representado, por narrativas mitológicas dos índios Takana, Jivaro e Tikuna, o que pode ser conectado à busca pela valorização de aspectos da cultura amazônica na obra do artista.

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte de um estudo mais amplo, defendido na dissertação de mestrado *Fragmentos, Bichos, Personas e Paramentos: o processo de criação de Otoni Mesquita*, de Karen Rafaela da Silva Cordeiro, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciane Viana Barros Páscoa. A pesquisa foi realizada entre os anos de 2018 e 2020, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

## INTRODUÇÃO

O trabalho ora apresentado discorre sobre a série de obras *Bichos*, de autoria do artista amazonense Otoni Mesquita. Trata-se de um conjunto de pinturas objetuais criado durante a década de 1980, período que marca a ascensão da trajetória profissional do artista.

Na primeira parte deste trabalho, são abordados os aspectos gerais da série, ressaltando suas qualidades técnicas e estéticas, cujas características visuais recebem influência de tendências artísticas do espaço temporal em que esse conjunto de obras foi elaborado.

Na segunda parte deste artigo, apresenta-se a análise processual e iconológica da obra *Bicho-preguiça*. Parte do processo de criação da obra é relacionada, de forma direta, a dois estudos que possuem semelhança com o conteúdo formal da obra analisada. Ainda nesta etapa, evidencia-se de que modo a pintura objetual *Inscrições* pode ser correlacionada ao *Bicho-preguiça*.

Por fim, por meio da análise iconológica, discorre-se sobre o possível significado simbólico da obra *Bicho-preguiça*, a partir de sua relação com a cultura amazônica, com destaque para algumas das mitologias dos índios Takana, Jivaro e Tikuna.

## Os BICHOS DE OTONI MESQUITA

*Os bichos saltam fora!*

*O passado que é presente dirige o artista!*

*Os bichos não são mais pinturas, são esculturas.*

Sérgio Cardoso, 1987

A epígrafe acima, escrita pelo artista visual e dramaturgo Sérgio Cardoso, em 1987, narra o ponto norteador das obras da série *Bichos*. De modo geral, os *Bichos* compreendem representações de animais, com suporte sem *chassis* e, portanto, soltos nas paredes das galerias, como se estivessem livres, saídos das telas.

Os *Bichos* são de autoria de Otoni Mesquita<sup>2</sup>, artista visual amazonense, nascido em Autazes, em 1953. A ascensão do artista ocorreu durante a década de 1980, período em que suas obras passaram a refletir algumas das tendências artísticas nacionais próprias daquela geração, dentre elas o retorno da pintura<sup>3</sup>, a ausência de *chassis*<sup>4</sup> e obras em grandes formatos, produzidas em papel. Essas características refletem o engajamento por parte de Mesquita em atestar que as produções locais, embora não ganhassem tanto destaque no eixo Rio-São Paulo, seguiam o fluxo das tendências difundidas em âmbito

2 Otoni Mesquita é um dos mais reconhecidos nomes da arte contemporânea amazonense. Suas linguagens artísticas ganham destaque nas produções de desenho, pintura, gravura, performance e fotografia. Sua obra é marcada por críticas sociais, sobretudo em relação ao processo de colonização da Amazônia e sua destruição ecológica. O artista também é reconhecido por sua atuação na docência e na pesquisa científica, com importantes publicações sobre a arquitetura da cidade de Manaus, durante o ciclo da borracha.

3 O retorno da pintura é relacionado à observação tecida pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva (1982). O crítico acreditava que essa era uma tendência internacional, em contraposição aos movimentos artísticos conceituais e experimentais das duas décadas anteriores. Embora a prática do retorno à pintura fosse um denominador em comum entre os artistas, Bonito Oliva aponta que a pintura era utilizada de diferentes formas, sem características homogêneas e sem maiores preocupações com a criação de novas técnicas e/ou suportes. Assim, o retorno da pintura promovia a revisitação dos movimentos artísticos do passado, em uma espécie de releitura das técnicas e dos conceitos utilizados anteriormente, algo que foi denominado de *Transvanguarda* (BONITO OLIVA, 1982).

4 A ausência de *chassis* e o uso da pintura foram algumas das tendências incorporadas pela *Geração 80*, nome atribuído por críticos de arte e difundido pela mídia aos artistas daquela geração (GUINLE, 2001).

nacional, porém, preservavam as particularidades da cultura local, conforme declaração de Otoni Mesquita (*apud* NERY, 1987) à Funarte, em 1987.

O conjunto de obras dessa série é composto por criaturas imaginárias, apresentadas no plano físico. As obras revelam a tensão entre duas linguagens artísticas, e o plano pictórico é confundido com as propriedades de base de materiais escultóricos. Essa característica ilusória decorre tanto do tratamento técnico dado ao recorte do papel quanto dos elementos incorporados nas pinturas, que atribuem relevo à obra. A propósito, a dualidade entre o bidimensional e o tridimensional é uma das características do estilo predominante das criações de Otoni Mesquita, durante a década de 1980.

Os *Bichos* foram expostos em diversas ocasiões. Em 1984, algumas obras desta série integraram a exposição coletiva *4 artistas experimentais*, realizada na Galeria Afrânio de Castro, em Manaus.

No ano seguinte, em 1985, Otoni Mesquita foi agraciado com o prêmio de aquisição no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, ao expor a instalação *Amazô*, uma composição criada a partir de diversos *Bichos* dispostos nas paredes, como se formassem uma dança/ritual. Em 1988, as obras compuseram a exposição coletiva *I Encontro Cultural das Amazônia*s, montada no Porto de Manaus, sob o título *Bichos Soltos*.

Figura 1 - *Amazô* (1985), instalação mista (tinta acrílica, fibra de juta e colagens s/ papel), 10 m<sup>2</sup>, Otoni Mesquita.



Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita (2019)<sup>5</sup>.

O artista reuniu os *Bichos* em mostra individual, em 1986, durante exposição nomeada *Soltando os Bichos*, na Galeria Afrânio de Castro, em Manaus. Na ocasião, Otoni Mesquita também exibiu peças das séries *Fragments* e *Personas* em desenhos, objetos, pinturas e duas esculturas confeccionadas em papelão, tinta acrílica e tecido. A disposição das obras durante essa mostra evidencia o esforço do artista em demonstrar a ruptura do quadro, a libertação, mesmo que metafórica, de suas criaturas imaginárias e o processo

<sup>5</sup> Algumas das peças dessa instalação encontram-se no acervo do artista, dentre elas estão o *Galo* e a *Mucura*. Outras compõem o acervo de obras do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura da Funarte, no Rio de Janeiro.

de metamorfose desses seres. Parte desses conceitos acompanha a poética da obra *Bicho-preguiça*, analisada a seguir.

## O *BICHO-PREGUIÇA*<sup>6</sup>

Figura 2 - *Bicho-preguiça* (1987), acrílica s/ papel-cartão e juta, 50 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.



Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita (2019).

A obra *Bicho-preguiça*, datada do ano de 1987, segue o conceito geral da série *Bichos*. Assim, também não possui *chassis*, sendo constituída por papel, juta e tinta acrílica. O papel, além de fornecer suporte à obra, alude a um objeto tridimensional, tanto pela ilusão de volume advindo das técnicas de pintura quanto pelo modo como o artista fez o recorte do material, sobretudo pelo desprendimento de moldura, que dessa maneira empresta algumas das características de escultura, porém sem a profundidade real desse tipo de objeto.

A impressão de tridimensionalidade também é ressaltada pelo uso da fibra de juta, utilizada para compor os pelos do animal representado, atribuindo textura à criação. Quanto às cores eleitas por Mesquita para a composição do *Bicho-preguiça*, podem-se estabelecer relações dos tons empregados nessa obra com o estilo de sua paleta composicional, que se destaca pelo uso de tons terrosos.

Trata-se de uma obra figurativa, em que o animal representado pode ser reconhecido com facilidade, porém empregando o próprio estilo criativo do artista. Por ter sido representada com duas unhas em cada pata, a obra de Mesquita pode estar relacionada à espécie de bicho-preguiça denominada *Choloepus*.

Do ponto de vista do processo de criação do *Bicho-preguiça* de Mesquita, foram encontrados dois documentos que possuem ligação direta com os estudos realizados para a criação dessa obra. Ambos os estudos apresentam muitas similaridades com a estrutura geral utilizada na composição do *Bicho-preguiça*, todavia, revelam pequenas diferenças entre si e com a obra mostrada no início da análise (Figura 2).

<sup>6</sup> A grafia *Bicho-preguiça*, seguindo as normas técnicas, refere-se à obra de Otoni Mesquita, enquanto bicho-preguiça ou preguiça faz menção à figura do ser biológico existente no reino animal.

Figura 3 - Documento processual [Sem título] (1987) – Estudo para *Bicho-preguiça*, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.



Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita (2019).

No documento processual mostrado acima, o desenho da preguiça, feito a lápis, evidencia a intenção do artista em representar a posição do animal de costas, algo que foi preservado com a criação da obra *Bicho-preguiça*. A representação da cabeça, no entanto, apresenta diferenças sutis, pela expressão dada ao animal e sua disposição, que sugere movimento.

Nesse esboço, Mesquita também cria diversas linhas que aludem aos pelos da preguiça, algumas das quais parecem ter sido apagadas. O estudo revela diferenças em alguns aspectos quanto à obra mostrada na Figura 2, entre as quais destaca-se a ausência da pata inferior esquerda do animal, que posteriormente é trabalhada na pintura objetual.

A posição dos membros da preguiça, tanto inferiores quanto superiores, também faz referência aos movimentos corporais, que são realizados quando o animal se desloca para a copa das árvores. Na parte superior, localizada à direita do documento processual, a palavra *Juta* memoriza o material escolhido para dar textura à criação, revelando a intenção do artista, que posteriormente foi transformada em ação ao ser materializada no *Bicho-preguiça* (Figura 2).

Figura 3 - Documento processual [*Sem título*] (1987) – Estudo para *Bicho-preguiça*, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.



Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita (2019).

No documento processual mostrado na Figura 3, as semelhanças com a obra apresentada no início da análise são mais evidentes. Por essa razão, acredita-se que tal documento constitui o último estudo (a que se teve acesso) realizado pelo artista antes da concepção da obra apresentada na Figura 2. Partindo dessa premissa, a configuração da posição adotada na estrutura corporal do *Bicho-preguiça* aparecia de forma clara para o artista, que manteve essa posição na materialização do estudo.

O esboço também revela que houve o acréscimo de uma pata inferior esquerda, membro que estava ausente no primeiro estudo realizado para a criação do *Bicho-preguiça*, exemplificando que o objeto em criação se caracteriza por um processo dinâmico.

Em 2018, Mesquita expôs novamente o *Bicho-preguiça* em uma mostra individual intitulada *Ritos: para que possas imaginar, sonhar e lembrar*<sup>7</sup>. A partir de uma fotografia tirada na exposição (Figura 4), foi possível observar algumas sutis transformações na pintura objetual, dentre as quais destaca-se uma unha acrescentada em cada pata do *Bicho-preguiça*, bem como duas manchas com linhas verticais que foram adicionadas às suas costas, o que revela que até mesmo uma obra já apresentada constitui uma cadeia processual. Para Salles (2011), toda obra exposta ao público pode sofrer modificações, isto porque o artista lida com o constante sentimento de insatisfação. Assim, “qualquer obra é uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado” (SALLES, 2010, p. 18).

<sup>7</sup> Essa exposição foi montada na Galeria do Instituto Cultural Brasil – Estados Unidos (Icbeu), em Manaus.

Figura 4 - *Bicho-preguiça* (1987), acrílica s/ papel-cartão e juta, 50 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.



Fonte: Imagem do acervo da pesquisadora (2019).

Dentro desse viés, destaca-se que a obra como um objeto inacabado compõe uma das características processuais do artista, que constantemente faz modificações em seus trabalhos, tanto em obras que já foram expostas quanto em documentos processuais guardados em seu acervo particular. Esse fato pode ser relacionado ao que Ostrower (2014, p. 26) concebe como as difíceis escolhas que regem os processos criativos, pois:

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades, talvez, se tornam reais. Com isso, excluem-se outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Talvez por esse motivo, o artista crie diferentes versões de rascunhos e obras que apresentem pequenas variações entre si. Nesse processo, pode-se encontrar um maior número de possibilidades experimentais. Assim, tanto as variações dos documentos processuais apresentados como estudos para a criação do *Bicho-preguiça* quanto as alterações realizadas na obra relacionam-se como etapas experimentais e investigativas que buscam corresponder às necessidades estéticas de Otoni Mesquita.

Devido às características dos três dedos e às linhas utilizadas para a representação das manchas nas costas, a obra possui semelhanças com o animal popularmente conhecido como *preguiça-de-bentinho*, nome dado por causa das similaridades existentes entre os padrões das manchas desse animal e as características visuais das roupas sagradas utilizadas por sacerdotes da Igreja Católica. Ressalta-se, no entanto, que o artista se distancia da cor real dessa espécie de bicho-preguiça, de tom marrom-acinzentado.

Do ponto de vista iconológico, a representação do bicho-preguiça, na obra de Otoni Mesquita, pode ter relação com a valorização da cultura amazônica. O animal representado é comum na fauna dessa região, além disso, integra algumas mitologias indígenas. Lévi-Strauss (1985b) ressalta que o bicho-preguiça é utilizado pelos índios da América do Sul em diversas narrativas míticas, algumas das quais baseadas em conhecimentos empíricos sobre o comportamento do animal, principalmente em relação ao período em que o bicho-preguiça desce das árvores para realizar as necessidades fisiológicas.

No mito cosmogônico dos índios da etnia Takana (originária da Bolívia), o Preguiça<sup>8</sup> foi dado pelo patriarca de uma família aos seus dois filhos. Porém, como forma de brincadeira, as crianças não deixavam que o animal descesse da árvore para realizar suas necessidades fisiológicas. Devido ao ocorrido, o Preguiça ficou irritado e ameaçou matá-los. Quando finalmente conseguiu descer ao chão, evacuou suas necessidades fisiológicas, que imediatamente se transformaram em fogo e incendiaram toda a Terra, matando muitas pessoas. Ao fim do incêndio, “uma nova humanidade emergiu do mundo subterrâneo por meio de toras colocadas umas sobre as outras” (LÉVI-STRAUSS, 1985b, p. 112). Por esse motivo, os índios Takana acreditam que o Preguiça não deve ser incomodado quando desce das árvores, caso contrário, a humanidade corre perigo. Esse mito também explica as manchas existentes no bicho-preguiça da espécie *Bradypus-variegatus*, que teve parte das costas queimadas durante o incêndio (LÉVI-STRAUSS, 1985b).

Lévi-Strauss (1985b) ressalta que a rivalidade existente entre os índios Jivaro (etnia localizada no Alto Rio Amazonas, entre a Amazônia peruana e o Equador) é explicada em um mito cujo protagonismo é atribuído ao bicho-preguiça. Unushi era um Preguiça, um dos filhos do Sol e da Lua. Ele casou-se com Mika, uma jarra de cerâmica nascida de um ovo que fora dado de presente aos seus pais, que não podiam mais gerar filhos. A responsabilidade em torno das atividades das mulheres dessa etnia é fundamentada no comportamento de Unushi, que era um marido preguiçoso.

Um dia, Unushi e Mika tiveram um filho, uma cobra d’água chamada Ahimbi, que partiu de casa para aventurar-se pelo mundo. Ao retornar para casa, Ahimbi cometeu ato incestuoso com sua mãe, os dois foram expulsos pelo Sol e tiveram muitos filhos.

Ao descobrir o ocorrido, Unushi, “Não se sabe por que, acusou sua mãe, a Lua, de ter ajudado os transgressores, bateu nela e enterrou-a em um buraco” (LÉVI-STRAUSS, 1985b, p. 97). Certo dia, os filhos de Ahimbi e Mika descobriram todos esses acontecimentos e, para vingar a morte da Lua, mataram Unushi, encolhendo sua cabeça. Desde então, os Jivaro possuem o hábito de encolher as cabeças de seus inimigos<sup>9</sup> (LÉVI-STRAUSS, 1985b).

Na mitologia Tikuna, o bicho-preguiça aparece no mito de divisão do dia e da noite. Segundo uma das variações desse mito, uma árvore sumaumeira cobria todo o céu com suas folhas, impossibilitando que a luz do dia penetrasse na floresta. Os índios tentaram cortar a árvore, entretanto, ela não caía porque havia um bicho-preguiça que a segurava. Um pequeno quati-puru ofereceu ajuda aos índios para tirar o bicho-preguiça de cima da copa. Ao subir na árvore, o quati-puru jogou formigas nos olhos do bicho-preguiça, e a ação fez com que o bicho saísse da árvore, deixando-a fraca, de modo que ela caiu logo em seguida, abrindo espaço para a luz. A partir de então, os índios “[...] puderam ver o

8 Nas descrições dos mitos, manteve-se a referência ao animal, o *Preguiça*, tal como é traduzido na obra de Lévi-Strauss (1985b). Nessa tradução, as descrições e menções ao animal sempre são acompanhadas pelo artigo masculino.

9 Os índios da etnia Jivaro possuíam o hábito de encolher a cabeça de índios de etnias inimigas. As cabeças encolhidas recebiam o nome de *tsantsa*. Os Jivaro também encolhem cabeças de bicho-preguiça por acreditarem que esse animal seja um velho inimigo que um dia possuiu a forma humana (LÉVI-STRAUSS, 1985b).

sol, o céu e as estrelas. Depois disso o dia amanhecia sempre da mesma maneira” (SOUZA; SANTIAGO, 1985, p. 73).

As mitologias descritas acima evidenciam a relação do bicho-preguiça com a crença de três nações indígenas da região amazônica. Nessas narrativas mitológicas, esse animal ocupa diferentes posições: para os índios Takana, ele participa da criação do mundo; para os Jivaro, justifica o comportamento dos homens em relação aos trabalhos domésticos, além de ser considerado um inimigo; para os Tikuna, é um dos personagens do mito etiológico que narra o surgimento do dia. Há outras mitologias diversas em que o bicho-preguiça surge como personagem, o que denota a importância desse animal para alguns povos indígenas, em especial os da região amazônica.

Talvez o artista desconhecesse os significados simbólicos atribuídos à imagem desse animal, com destaque ao protagonismo do bicho-preguiça nas mitologias dos índios Takana, Jivaro e Tikuna. No entanto, a representação da preguiça em seus trabalhos pode estar relacionada à crítica de Mesquita aos malefícios dos processos de industrialização de Manaus, em especial aqueles ocorridos durante a década de 1980, com a consolidação da Zona Franca.

Essa hipótese é corroborada ao observarmos trechos de entrevistas do artista, bem como algumas anotações pessoais produzidas no espaço temporal em que a obra *Bicho-preguiça* foi criada. Para Otoni Mesquita (*apud* NERY, 1987, n. p.), “Os Bichos são recortes, cacos arqueológicos que sugerem um tempo ancestral e primitivo”. A ancestralidade, nesse caso, pode ser enxergada como uma das saídas, encontradas pelo artista, para anular os efeitos danosos da industrialização refletidos na cidade de Manaus.

Para o filósofo italiano Gianni Vattimo (1992), esse tipo de relação com os processos de industrialização reflete o arcaísmo. No arcaísmo, ocorre a desconfiança com a exploração industrial, por ser considerado um modo de vida que entra em divergência com as conexões entre homem e natureza. É a partir do mito que essas conexões podem ser reestruturadas e restabelecidas novamente.

Embora nas sociedades contemporâneas o significado do mito seja atribuído a conteúdos fantasiosos, em suas atribuições primordiais constitui narrativas que envolvem o universo da criação e buscam explicar a origem dos seres humanos, animais e plantas: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 2016, p. 11)<sup>10</sup>. Eliade (2016, p. 8) revela que, nas sociedades tradicionais, os mitos participam da estrutura primordial das relações sociais: “trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento, vida e atividade do homem”.

Por esse motivo, acredita-se que a representação do bicho-preguiça não tenha sido por acaso, pois a criação dessa obra pode estar relacionada às posturas éticas de Otoni Mesquita perante a preservação da cultura amazônica. Ao observar as relações tecidas em todo o projeto poético do artista, constata-se que a obra *Bicho-preguiça* constitui uma

10 Eliade (2016) destaca que não existe apenas uma definição para conceituar o mito de forma universal, de modo que existem diversas conceituações trabalhadas por diferentes pesquisadores das humanidades.

peça que se une às demais séries produzidas por ele na década de 1980 – *Fragmentos, Personagens e Paramentos* –, o que é corroborado, por exemplo, com a obra *Inscrições*, criada em 1984.

Figura 5 – *Inscrições* (1984), acrílica s/ papel-cartão, 70 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.



Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita (2019).

A ligação entre as duas obras se estende para além das características estéticas, dadas pelo tipo de suporte de ambas. Em *Inscrições*, o artista narra, a partir de conteúdos visuais, um processo de transformação simbólica que conecta seres humanos a animais. Em uma das criaturas encontradas nessa obra, é possível observar algo que remete à forma geral dada ao *Bicho-preguiça*:

A forma delineada na Figura 6 se assemelha ao *Bicho-preguiça* posicionado de cabeça para baixo, o que pode evidenciar duas hipóteses. A primeira ligada à continuidade do processo criativo de Mesquita, que é transportada para outras séries do artista. A segunda pode ser relacionada ao significado expresso na análise da obra *Inscrições*, cujo simbolismo pode ser atribuído a um rito de transformação que expõe a conexão entre seres humanos e animais. Vê-se, portanto, uma espécie de retorno ao mito que restabelece o equilíbrio entre os seres, em um processo de transformação simbólica, acompanhada pelo *Bicho-preguiça*.

Para Lévi-Strauss (1985a, p. 241), o mito se relaciona com estruturas permanentes, estabelecendo vínculos simultâneos entre “o passado, o presente e o futuro”. No campo mitológico, é natural a criação de seres sobrenaturais, personagens de narrativas fantásticas, de modo que muitas dessas narrativas são protagonizadas por animais antropomorfizados. Lévi-Strauss (1985b) destaca que entre tribos indígenas ameríndias é comum a identificação do ser humano com espécies de animais; assim, clãs assumem características físicas e comportamentais da identidade animal compartilhada<sup>11</sup>.

11 Nessa obra, Lévi-Strauss (1985b) descreve diversos rituais praticados por ameríndios durante atividades de olaria, abordando como os mitos que descrevem essa prática são vinculados aos sentimentos humanos, em especial ao ciúme conjugal.

A partir dessa perspectiva, Lévi-Strauss (1985b) observa que o vínculo entre homens e animais ainda se faz presente nas sociedades tribais, característica ressaltada pelo pensamento mítico<sup>12</sup>. Ainda de acordo com o autor, tais sociedades partilham de diversas teorias evolucionistas segundo as quais ora seres humanos foram criados por meio dos animais, ora seres humanos deram origem aos animais. Tais crenças ainda constituem parte primordial do imaginário de povos tribais localizados na região amazônica, o que estreita as ligações entre as espécies de animais humanos e não humanos.

A representação do bicho-preguiça, na obra de Otoni Mesquita, ainda pode corresponder ao que João de Paes Loureiro (2007) classifica por conversão semiótica, que ocorre quando um determinado elemento cultural é transfigurado e utilizado em outras situações, que diferem do propósito inicial, dado em seu contexto original.

A conversão semiótica acontece, portanto, com a mutação de símbolos em diversos desdobramentos da arte e da cultura. Esse processo pode ser observado, por exemplo, quando diversas qualidades são atribuídas a um mesmo signo. Assim, quando Otoni Mesquita faz uso da representação de animais encontrados na fauna amazônica e nas mitologias indígenas, o artista transfere o seu significado a uma nova atribuição particular, mas que, ainda assim, mantém o entrelaçamento com a cultura visual da região.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Bicho-preguiça*, de Otoni Mesquita, constitui uma das etapas do processo de criação do artista, em que a recriação mítica é protagonizada para evidenciar o vínculo entre seres humanos e animais. Essa hipótese é corroborada com a continuidade do gesto criativo do artista, expresso na obra *Inscrições*, cuja composição apresenta traços semelhantes ao da obra analisada neste trabalho.

Embora dialogue com temáticas amazônicas, o *Bicho-preguiça* de Otoni Mesquita rompe com os padrões da pintura tradicional, ligados ao modo de representar aspectos da cultura local. Essa característica expressa que a produção de Mesquita seguia o fluxo de tendências artísticas difundidas durante a década de 1980.

Considera-se que a representação de um animal, como a preguiça, na poética visual de Otoni Mesquita, está intimamente relacionada à valorização das particularidades culturais da região amazônica, evidenciando um possível caminho para a reconexão com a natureza, frente aos processos tarso-industriais ocorridos na cidade de Manaus. Entende-se, portanto, que a escolha do artista em optar pela representação desse animal pode não ter sido de forma arbitrária.

---

12 Lévi-Strauss (1985b) observa que algumas mitologias se apresentam de forma similar em diversas comunidades tribais. Seguindo essa premissa, afirma que o mito parte de uma expressividade universal.

## REFERÊNCIAS

- BONITO OLIVA, Achille. Vanguardia / Transvanguardia. *In*: GUASH, Anna Maria (org.). **Los Manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980 - 1995**. Trad. César Palma. Madrid: Editora Akal, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CARDOSO, Sérgio. **O rito: soltando os bichos**. Manaus, 1987.
- CORDEIRO, Karen Rafaela da Silva. **Fragmentos, Bichos, Personas e Paramentos: o processo de criação de Otoni Mesquita na década de 1980**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2021.
- GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dições, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. *In*: \_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2. edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985a.
- \_\_\_\_\_. **A oleira ciumenta**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.
- NERY, Laura. Otoni vem da Amazônia para Soltar os Bichos. **Jornal de Circulação Funarte**, Rio de Janeiro, n. 19, ano 2, jul. 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. São Paulo: Fapesp; Ed. Horizonte, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SOUZA, João Laurentino; SANTIAGO, Ernesto Manoel. **Torü duü'ügü = Nosso povo**. Transcrição e tradução: Lucinda Manoel Santiago, Avelino Firmino, Quintino Emílio Marques, e Reinaldo Otaviano do Carmo. Rio de Janeiro: Museu Nacional; UFRJ; Memórias Futuras Edições, 1985.
- VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1992.

# GEOPOESIA GOIANO-TOCANTINENSE: OS TRÂNSITOS POÉTICOS DE JOSÉ SEBASTIÃO PINHEIRO

Larissa Cardoso Beltrão (UnB)

**Resumo:** O presente trabalho busca analisar os trânsitos poéticos do poeta goiano radicado no Tocantins, José Sebastião Pinheiro, que saiu de casa logo cedo, fugindo da enxada na roça do pai, Tião. Jornalista, logo fez da palavra seu refúgio e do verbo sua profissão. Nesse sentido, colocamos em cena o espaço no qual sua geopoesia se configura. Teoricamente, adotamos o conceito de narrador pensado por Benjamin (1994), a partir de sua interação com o ouvinte, a qual é marcada pela oralidade, figuras de linguagem, interdiscursividade, bem como outros fatores relacionados à condição humana. Tais características conferem à narrativa a geopoesia em plenitude, haja vista que esse movimento de expansão é típico do narrador de experiência, sempre lembrado por Benjamin. Para tanto, o autor lança mão de duas representações, o “camponês sedentário” e o “marinheiro mercante”: o primeiro caracteriza-se por ser alguém que permanece no mesmo espaço, cultiva e transmite as narrativas do próprio local; já o segundo é alguém que se desloca e em suas viagens leva e traz consigo histórias de terras distantes. Destarte, no que concerne à associação da produção de poesia às realidades mais comuns e orais, averigua-se, pois, na produção de poética de José Sebastião Pinheiro, um poeta do campo, alguém que procura suas personagens a partir da ideia de um mundo sensível, um espaço no qual tudo se constitui em matéria-prima para a produção poética. Assim, a fim de que possamos desbravar os caminhos que conduzem Tião à sua escrita e de que maneira o ponto de interseção entre Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia incide sobre seu processo criativo, apresentamos o conceito de geopoesia, desenvolvido por Augusto Silva Junior (2018). Ambientados no espaço geográfico de criação do poeta José Sebastião Pinheiro, buscamos evidenciar as características do gentílico goiano-tocantinese e, por conseguinte, a persistência do homem do interior do Brasil. Para tanto, os procedimentos metodológicos encontram-se pautados na utilização da pesquisa bibliográfica, em consonância com a análise literária, e o estudo está norteado pelos ideais de autores como Adorno (2008), Benjamin (1994), Bosi (2000), Candido (1995) e Silva Junior (2018).

**Palavras-chave:** José Sebastião. Geopoesia. Narrador. Goiás. Tocantins.

O presente trabalho nasce a partir do desejo de abordar a produção literária que emerge nos ambientes rurais, nas pequenas cidades, em comunidades quilombolas, em aldeamentos de (r)existência indígenas: territorialidades da geopoesia, espacialidade onde surge a chamada e, por vezes desconhecida, literatura do interior. Contada e cantada, corporificada e performada por portadores individuais da tradição, os festejos, romarias, cantorias e manifestações da cultura local abrem-se para liminaridades e *etno-flâneries*.

Nesse sentido, além de considerar pungente a relação entre geopoesia e sociedade, tencionamos abordar, de modo específico, as expressões que pulsam da literatura do campo e dos enfrontamentos. Uma teoria que nasce no Brasil não litorâneo, vertente da crítica polifônica que, de modo mais específico no espaço geográfico, demarca essa busca por geopoetas e portadores individuais da tradição que têm como missão captar aquilo que ecoa através de seus ancestrais e manter vivas essas vozes que de tão longe vem vindo:

[...] [a] geopoesia nasce do encontro de topografias. Tropos e grafias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte brota, também, das palavras colhidas entre magmas e niemares – paragens sem mar. Escritarias de um mundo próprio, narradas em outro linguajar. Vocalidades que se desdobram literariamente no símbolo do infinito, num ponto imaginário que liga Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia. Nesse encontro de terras e linhas, reside o marco zero de niemar (SILVA JUNIOR, 2018, p. 55).

Nosso trabalho percorre um processo muito interessante: a relação entre o longo Estado de Goiás e suas transformações ao longo da história: fundação de Goiânia e de Brasília e a divisão do Estado para o nascimento do Tocantins (parte geográfica que deixa de ser Centro-Oeste e passou a pertencer ao Norte).

Com base nesses pressupostos e considerando, ainda, a necessidade de efetivação do movimento de interiorização do país, buscamos demonstrar na produção literária de José Sebastião Pinheiro, goiano radicado no Estado do Tocantins, as vozes populares que fornecem voz ao gentílico dessa região, denominada “corredor da miséria”<sup>1</sup>.

Assim, num movimento topográfico, com base nas manifestações culturais que irrompem da geopoesia, buscamos percorrer os caminhos do centro-periférico de um país de vasta dimensão geográfica. A partir desse deslocamento, temos, portanto, a necessidade de mapear os Brasis liminares, distantes do mar, sabedoria e expressões artísticas que nos levam a compreender que as literaturas e culturas brasileiras continuam em *formação* – estamos falando, portanto, de uma produção cultural que é formada pela escrita da terra, que nasce e corre longe do mar, de um Brasil niemar (onde não há mar e, conseqüentemente, a hegemonia cultural sudestina e sulina).

Embora esse espaço geográfico tenha sido desbravado econômica, política, etnográfica e intelectualmente, ainda há muito por dizer sobre as paragens *centroestinas* e nortenses do Brasil. Nesse ínterim, temos o intuito de percorrer os caminhos que condu-

1 Localizada na divisa com os Estados do Tocantins e Bahia, a região nordeste do Estado de Goiás é conhecida como “corredor da miséria”. Segundo Carvalho (2003), tal nomenclatura é atribuída ao fato de os moradores dos municípios dessa região terem identidade assemelhada à identidade baiana, ou seja, vivem na ignorância, preguiça e pobreza. @ fazer par. mapa da geopoesia... corredor da soja!

zem José Sebastião Pinheiro à sua escrita e de que maneira o ponto de interseção entre Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia incide sobre seu processo criativo.

Como sugerido no excerto acima, essa teoria do literário é fruto do Cerrado, nasce nas veredas que conectam os Estados supracitados e que dão voz e vida a uma cultura peculiar. Destarte, ambientados no espaço geográfico de criação de José Sebastião Pinheiro, buscamos evidenciar as características do gentílico goiano-tocantinense e, por conseguinte, a persistência do homem do interior do Brasil. É desse lugar que jogamos luz sobre a produção geopoética do goiano, radicado no Estado do Tocantins, o qual buscou acompanhar os percursos trilhados em suas formas de fazer literatura de campo. Esse *etnoflâneur*, escritor assumidamente do campo, procura suas personagens a partir da ideia de um mundo sensível, um espaço no qual tudo é matéria de geopoesia.

No que diz respeito à relevância do geopoeta (*Der Erzähler*) de recontar e narrar a memória cultural, Walter Benjamin (1994) afirma que as narrativas se perdem quando deixam de ser contadas ou recontadas. Segundo o crítico literário, essa tradição configura-se como possibilidade de circulação e de contato, de desenvolvimento de vocalidades e corporalidades, uma vez que, ao capturar o ritmo de trabalho, há uma maior possibilidade de que se aprenda a contar espontaneamente, e é dessa maneira, portanto, que se verifica o dom do portador individual da tradição.

Atentando, ainda, para a figura do narrador, Benjamin (1994) lança mão de duas representações: o “marinheiro mercante” e o “camponês sedentário”. Na liminaridade do espaço topográfico no qual estamos sedimentados, tem-se a ideia de um marinheiro colonizador e um camponês, sendo o primeiro alguém que se desloca em suas viagens, levando e trazendo consigo histórias de terras distantes. O último tipo, por sua vez, é caracterizado como alguém que permanece no mesmo espaço, e assim cultiva e transmite as narrativas do próprio local.

De acordo com o autor, ambos possuem sua experiência de portador da tradição individual vinculada à experiência de vida e representam também as distâncias espacial e temporal que dela decorrem. Neste artigo, buscamos, por meio da geopoesia, o encontro com estes últimos, com os que assumem a função de guardiões da memória, performances e vivências de seu povo. Aqueles que capturam as histórias e, de tanto repeti-las, as tornam memória viva. E quando repassadas aos mais jovens, assumem, portanto, a função de resguardar a identidade cultural de seu povo.

Outro aspecto relevante sobre a figura do geopoeta, pensada a partir dos conceitos de Benjamin (1994), é sua interação com o ouvinte, a qual é marcada pela oralidade, figuras de linguagem, interdiscursividade, bem como outros aspectos relacionados à condição humana. Tais características conferem à geopoesia uma plenitude, haja vista que esse movimento de expansão é típico da figura, por nós nomeada, do camponês *etnoflâneur*. Nessa lógica, estamos diante de uma abordagem geopoética a partir da qual “Em perspectiva plural o geopoeta apresenta uma visão do cotidiano em que o ser humano é sempre reconhecido como um ser em condição de plenitude” (SILVA JUNIOR; MAR-

QUES, 2016, p. 237). Logo, a geopoesia pode ser compreendida como a escrita da Terra, é fruto daquele que acredita e reconhece a palavra, o amor e a ação como possibilidade de melhorar os seres.

Atentando para a estreita relação entre criação e espaço, inicio apresentando um dos textos de abertura da obra *Alma leve* (2015), “Ode a Tião Pinheiro”, escrito por Rogério Silva, natural de Monte Alegre, onde exerce o cargo de editor-chefe do *Jornal do Tocantins*. Nos versos do amigo, Tião é descrito como um dos primeiros – dos povos da rua – a cantar. Geopoeta da arte e da vida, seus versos propiciam vida a muitas melodias e canções.

Escrito por ocasião de seu cinquentenário, dá-se a conclamação das palmas para esse transeunte (radicado em) Palmas, cidadão do mundo, circulando em movimentos literários do Estado do Tocantins, criado em 1988. Na aridez do Cerrado surge o ser Tião: oleiro, jornalista, marceneiro. Profissões marcadas pelo fazer, verbos que sugerem ação, modos de ser.

O título da homenagem sugere a sua consolidação e elevação. Geograficamente, é nesse ponto de interseção entre Goiás e Tocantins, desse encontro de tropos e de gentes, que nasce o desejo de investigação da geopoesia de José Sebastião, uma abordagem marcada por questões relacionadas à territorialidade e a todas as características do gentílico que dão vida à sua produção geopoética. Vejamos:

Figura 1 – Poema “Ode a Tião Pinheiro”, de Rogério Silva.

Premio, 7/5/04

ODE A TIÃO PINHEIRO

JOSÉ SEBASTIÃO PINHEIRO DE SOUZA, NATURAL DE MONTE ALEGRE DE GOIÁS. GOIANO DE NASCIMENTO, TOCANTINENSE POR EMOÇÃO...

DA ARIDEZ DO CERRADO, SURTIU UM SUJEITO DETERMINADO...  
OLEIRO, POETA, ESCRITOR, JORNALISTA, MARCENEIRO...

SINÔNIMO DE LIBERDADE, FAMÍLIA, COMPANHEIRISMO, RECEPTIVIDADE...  
AMASSADOR DE BARRO, ARQUITETO DAS LETRAS, COMPOSITOR DE MÃO CHEIA...

SUJEITO PREMIADO, BEM RELACIONADO, MENINO RETIRANTE, ELEGANTE,  
QUE VIROU REI... IMORTAL...

DE TODAS AS OBRAS QUE FEZ UMA NÃO PARA DE CRESCER: A ARTE DE FAZER AMIGOS. AMIGOS-ADMIRADORES.

JORNALISTA, ATREVIDO, INOVADOR, O DESCOBRIDOR DOS CALUNGAS TEM O DOM DE RESSURGIR, DE COMEÇAR DE NOVO...

TIÃO PINHEIRO É CIDADÃO DO MUNDO,  
INTERNACIONAL, FENOMENAL...

TIÃO, SEU CINQUENTENÁRIO NÃO É SÓ CINQUENTA, É MEIO SÉCULO DE SABER VIVER...

POR ISSO...

VIVA O TIÃO-PAI,  
TIÃO-FILHO,  
TIÃO-MARIDO,  
O TIÃO-FAMÍLIA.

SALVE O  
TIÃO JORNALISTA,  
TIÃO-POETA,  
TIÃO-ATIVISTA.

AVE O TIÃO-REI,  
TIÃO-IMORTAL,  
TIÃO-DESCOBRIDOR,  
TIÃO-MUSICAL.

PALMAS PRO TIÃO AMIGO, O TIÃO LEGAL.  
ESSE É O TIÃO-BRASILEIRO,  
TIÃO GUERREIRO,  
O NOSSO TIÃO PINHEIRO!

(Rogério Silva)

*Tião,  
meu bom tudo isso a vida.  
Essa sorte de ter um pai  
e mãe sua que me deu...  
Receba apenas com uma  
carinhosa homenagem ao  
50 anos de vida, bom  
viver! Parabéns,  
Rogério*

tião pinheiro

26

Fonte: Pinheiro, 2015, p. 26.

Como se vê na imagem acima, a geopoesia parte do encontro, da interseção “Goiano de nascimento, tocantinense de emoção”. Na aridez do Cerrado. Situados no espaço que faz de José Sebastião Pinheiro um cantador de sua gente, salienta-se a grande relevância dos aspectos geopoéticos em sua produção.

Não obstante, como sugere Silva Junior (2020, p. 38), “O campo topográfico pode mediar os limites da compreensão da territorialidade e os deslimites do fazer artístico”. A recordação é a força que movimenta e potencializa a arte de dizer, cantar e/ou perfomar a territorialidade literária. O relevo, o cheiro, os aspectos culturais, a tradição, as crenças.

Aspectos estes que podem ser contemplados nos versos que dão nome à obra, “alma leve”. Nos versos do poeta, as sensações sinestésicas provadas pelo sentir o sertão ou pelo caminhar entre veredas. Num movimento sinestésico, os cheiros de brisa fresca e chuva na terra constroem elementos que configuram uma escrita da terra:

cheiro bom  
de brisa fresca  
de passos fáceis  
de alma leve;  
cheiro bom  
de chuva na terra  
de olhar de mel  
de coração manso;  
sentir a brisa  
e seguir o caminho,  
sentir a chuva  
e mirar você:  
certeza de que  
se pode sonhar  
e sonhar vivendo,  
certeza de que  
se deve amar  
e amar sonhando.  
(PINHEIRO, 2015, p. 39)

Além de dar título ao livro, “alma leve”, foi musicado por Léo Pinheiro, um cantor e compositor também goiano radicado no Tocantins, com quem José Sebastião Pinheiro tem uma frutífera parceria. Cantadores dos povos e terras longe do mar, ambos recolhem vozes e performances desse rizoma cultural Goiás-Tocantins em suas interseções, liminaridades e enfrontamentos.

Na letra de um e na música e voz do outro, as confluências do homem do ser/tão niemar e os recortes etnocartográficos de seu espaço de vivência, que definem, apontam e dão vazão às manifestações artísticas e culturais do campo.

Como já dissemos, Tião é natural de Monte Alegre de Goiás e saiu de casa ainda menino, como é possível ler na orelha de seu livro *De sonhos e de construção* (2008). Indicado para o vestibular da Universidade Federal do Tocantins no ano de 2013, o elemento biográfico conta a sua luta: “fugindo da enxada na roça do pai e em busca de estudo e co-

nhecimento, o jornalista e escritor Tião Pinheiro é o resultado da persistência do homem do interior do Brasil e da paixão pelo que se faz”. A palavra permitiu a esse geopoeta trocar a enxada pela caneta, e um mundo inteiro se abriu.

Ademais, visamos averiguar em parte de sua produção poética as tensões do interior, que constituem as histórias literárias e topográficas do Brasil cerrado, niemar. Retomamos, para isso, o pensamento de Silva Junior (2015), o qual enfatiza a importância de mencionarmos o fato de os processos culturais brasileiros serem fortemente marcados por deslocamentos, nesse caso, de modo mais específico, parte de Goiás, que deixa de ser Centro-Oeste e passa a fazer parte de um *grande* Norte.

Nos versos de “sinal verde”, observamos que, em meio às transformações sofridas pela sociedade da época, o portador individual da tradição interioriza-se manifestando, por meio de sua produção poética, seu sentimento de decepção em relação às transformações provocadas pela modernidade. Mudanças assinaladas pela presença de trânsito, buzina e multidão que formam uma mar de “rumos e desencontros”. Não obstante, constatamos ainda sua inquietação quanto à falta de sentido da existência humana:

trânsito, buzina  
agito de destinos  
se cruzando no abismo  
da multidão alheia  
e um cara ali do lado  
a me dizer tudo bem  
a é louca, mas boa;  
e todo mundo se vê  
e se cruza nesse mar  
de rumos e desencontros,  
mas nada sabe  
das dores de cada um  
e dos sonhos a mirar além  
a seguir alguém, um bem  
sinal verde, via ampla  
a viver calma...  
tirar o pé do freio  
liberar a pista, a vista  
e chegar lá, lá na frente –  
o amor existe, meu!  
(PINHEIRO, 2015, p. 65)

O elemento se apresenta como um ser fragmentado, perdido em meio à multidão da grande cidade e também em seu próprio caos. Dessa forma, Tião apresenta uma solidão cortante, experimentada na cidade antropofágica e impassível, na qual o indivíduo caminha imperceptível em meio à multidão sem rostos, marcada por seus encontros e desencontros. No meio da multidão, vozes penetram o poeta, e essa sensação de angústia que nasce do mal-estar provocado pela obliteração da individualidade anuncia que o amor existe, meu! Pertinente ao processo de (des)humanização da sociedade capitalista,

visualizamos, na geopoésia de José Sebastião Pinheiro, um elevado grau de inquietude associado aos conflitos existentes na *urbe* modernizada que invade “tocantins” ermos e gerais. O movimento sugerido pelo “sinal verde” – do trânsito – aponta alguns elementos que compõem a modernidade goiano-tocantinense. As fazendas e lugarejos, com suas pequenas comunidades, vão dando espaço a um novo cenário, habitado por um número maior de pessoas que, em sua grande maioria, não se conhecem.

Em meio a esse novo panorama, sua geopoésia é perpassada por aspectos tais como o som das buzinas, dos carros em trânsito, das sirenes, dos apitos pungentes e, por conseguinte, a fragmentação do cidadão perdido em meio à multidão. De Palmas a Monte Alegre, Tião nos conduz a um (re)encontro especial nos versos de “De Neruda a Dió”:

por tantos caminhos  
trilhados,  
o longe aqui é perto  
a vida flui mansa e gostosa;  
da cordilheira dos andes  
ao morro do chapéu  
mil histórias,  
amores e desventuras,  
derrotas e vitórias –  
que aqui desaguam  
no desejo louco de vive,  
no riso largo e leve de seo Dió  
e nos sertanejo e sincero abraço  
de iguais...  
por tantos caminhos  
abertos,  
o escuro aqui é claro  
e a lua chega e parte faceira;  
dos versos de Neruda  
às tiradas de Bolinha  
mil semelhanças,  
desejos e desesperanças,  
abandono e encontros –  
que aqui se transforma  
na ânsia de prosseguir,  
no olhar ingênuo de Quelé  
e na calorosa e doce acolhida  
da guerreira Doni...  
por tantos sonhos  
sonhados,  
o triste aqui é alegre  
a festa acontece dentro de nós...  
(PINHEIRO, 2015, p. 79)

Diante da situação de instabilidade instaurada entre o campo e a cidade grande, a ideia de passado e suas infinitas recordações surgem no campo poético como uma espé-

cie de paraíso perdido. Na criação poética de Tião, o passado não é mais caracterizado como uma lembrança trivial, visto que em alguns exemplos de sua geopoesia, dessa linha temática, observamos a ascensão de uma memória pessoal e coletiva, à medida que uma memória da infância, da família e do lugar de origem emergem. Se por um lado, em meio ao turbilhão da capital, as pessoas caminham por mares de desencontros, em morro do chapéu, sua Monte Alegre, num jogo de palavras, até o triste é alegre. Assim, na melodia dos versos, surgem as pessoas que constroem a inteireza desse espaço: seu Dió – o senhor seu pai –, Bolinha – personagem icônico da cidade –, Quelé – encontrada no mato ainda menina e criada por sua mãe – e a guerreira, a acolhedora Doni – sua irmã, que permaneceu na cidade de Monte Alegre. É na trilha do cotidiano, em que coabitam os assuntos que fornecem vida, que refletimos acerca do processo de construção do ser:

a poesia como lança  
de desejos e conquistas  
alvo da arma  
de quem não a alcança  
e de quem não os vê possíveis  
a poesia como meta  
de sonhos e querer  
mira da arma  
de quem não a entende  
e de quem não os vê atingíveis  
e o poeta, com o ofício  
de desenhar caminhos,  
de fazer ir além  
das fraquezas do homem  
através da poesia  
que tudo vê,  
quer tudo alcança  
e que tudo pode –  
até alçar mentes e corações  
no imaginário do feliz. [...]  
(PINHEIRO, 2015, p. 90)

Nos versos supracitados, Tião Pinheiro apresenta a geopoesia como lança, flecha certa por intermédio da qual é possível colher e construir o imaginário. É importante destacar, a partir disso, sua função de geopoeta, para quem “cabe o ofício de abrir os caminhos”. Como quem olha para dentro e também para fora, o título do poema, “a poesia pode”, demarca a sua consciência social. O movimento de abrir caminhos está relacionado ao seu (re)conhecer o seu papel de resgatar e resguardar a memória coletiva de sua gente.

Nesse contexto, para analisarmos a responsabilidade social do artista, a partir de uma indagação estética, citamos José Guilherme Merquior (1996), segundo o qual a arte deve ser compreendida como uma função cognitiva, levando em consideração o seguinte aspecto: se não reconhecermos o artista como um “instrumento de visão”, “não há como

exigir dele uma responsabilidade” (MERQUIOR, 1996, p. 238) e, conseqüentemente, um compromisso coletivo e seus múltiplos aspectos políticos, econômicos e culturais que o envolvem. Nesse sentido, podemos dizer, com base nos pressupostos de Merquior (1996), que é exatamente em decorrência do aspecto cognitivo que a arte pode ser vista como algo sério, haja vista que sua condição cognitiva confere ao artista condições para tratar de assuntos sérios, tornando-se, assim, um instrumento de transformação coletiva e individual.

Ao considerarmos que o presente estudo coloca em cena a produção poética de um recolhedor de memórias-jornalista nascido em uma região (re)conhecida como corredor da miséria, faz-se imperativo pontuar que, para reforçar a ideia da responsabilidade social do artista, destacamos as contribuições de Antonio Candido (2000), o qual afirma que ela é acentuada, à medida que os elementos individuais tomam dimensão coletiva e começam a responder às necessidades de um grupo.

Desse modo, na mira da geopoesia de José Sebastião Pinheiro estão os sonhos e quereres do camponês que habita a região do nordeste goiano, percorrendo o espaço que liga esse lugar à capital do Estado do Tocantins, que há 33 anos também era Goiás. Em sua geopoesia, cabe a saudade da terra natal e todo seu imaginário anterior à divisão. Assim, uma série de ausências, inclusive de oportunidades, motivo pelo qual ele se coloca em movimento, agregando novas possibilidades.

Diante disso, nos trânsitos geopoéticos que fazem de Tião um cantador de seu povo, é importante salientar que a produção literária precisa ser compreendida a partir de suas diversas modalidades, estando presente, portanto, nos gêneros considerados eruditos e citadinos. Tião movimenta manifestações populares, tais como causos, anedotas, canções populares e demais manifestações populares que intensificam o literário cerradeiro. Espaço este que nomeia a intensidade das relações que ali se fazem – sem ser tão, tão sem ser.

Assim, de acordo com os pressupostos de Antonio Candido (2000), na medida em que consideramos a necessidade de fabulação inerente à condição humana e reconhecemos seu caráter humanizador, a literatura passa a ser compreendida enquanto direito: sendo considerada, portanto, tão necessária quanto alimentação, instrução e moradia.

Com vistas a corroborar com o pensamento de Candido (2000), citamos Umberto Eco (2003, p. 12), o qual também reconhece o caráter humanizador da literatura:

[...] nem eu seria idealista a ponto de pensar que às imensas multidões, às quais faltam pão e remédios, a literatura poderia trazer alívio. Mas uma observação eu gostaria de fazer: aqueles desgraçados que, reunidos em bandos sem objetivos, matam jogando pedras dos viadutos ou ateando fogo a uma menina, sejam eles quem forem afinal, não se transformaram no que são porque foram corrompidos pelo “newspeak” do computador (nem ao computador eles têm acesso), mas porque restam excluídos do universo do livro e dos lugares onde, através da educação e da discussão, poderiam chegar até eles os ecos de um mundo de valores que chega de e remete a livros.

Ao considerarmos essa necessidade latente de contato com o mundo da fabulação, por meio das artes, (re)conhecemos seu caráter humanizador, bem como sua representatividade. Destarte, no que concerne à associação da produção artístico-literária às realidades mais comuns e orais, vemos o portador da tradição individual como alguém que procura suas personagens a partir da ideia de um mundo sensível. Na literatura do campo, tudo é matéria de geopoesia, uma vez que tais manifestações são cunhadas na língua do povo, através dos relatos e experiências do cotidiano:

Essa abordagem das imagens em si e as inúmeras possibilidades de geo-graphias são tentativas de ser e estar em comunhão com o mundo. Infinitas, as imagens e as representações ditas e escritas milhares de vezes de formas diversas espraiam e deslocam o olhar-migrante (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2016, p. 237).

Considerada uma atividade de resistência, a geopoesia percorre os caminhos que demarcam Brasis liminares, e numa dessas confluências que (de)marcam expressões territoriais, vozes e rizomas, há uma parceria que intersecciona os Estados Goiás-Tocantins-Minas. Sobre a criação literária de Tião, outro aspecto que se faz relevante é sua inclinação para a oralidade, como filho de um músico lavrador. Com o músico mineiro Paulinho Pedra Azul, aflui uma parceria que vai além do caráter musical. Desse encontro brota um rio a partir do qual ecoa a voz do geopoeta. Sua inclinação musical, compreendida a partir da ideia ritmada da escrita em versos, é experimentada a partir das parcerias nas quais “encontramos seixos e margens, afluentes e bancos (livros) de areia em um conjunto de paragens em que a sintaxe dos rios e a semântica das margens confluem”.

Há uma parte significativa de sua produção literária que foi musicada. O livro *Alma leve*, por exemplo, traz consigo um CD homônimo, no qual, através de confluências musicais, geopoesia e música potencializam a voz do *etnoflâneur*. Como afirma Elizeth da Costa Alves (2020, p. 20): “A geopoesia busca, nessas vocalidades e corporalidades, que contam história, as formas diversificadas e transformadoras da oralidade em sua expressão e condição de língua viva”.

No encontro da geopoesia de José Sebastião Pinheiro com a música de Paulinho Pedra Azul<sup>2</sup>, Goiás, Tocantins e Minas fazem um ponto de interseção, uma vez que, como sugere Alves (2020), literatura e geografia se debruçam sobre o conceito de identidade e, diante disso, vemos despontar novos paradigmas culturais. Assim, nesse encontro geopoético-musical, mais do que canções, podemos conhecer as histórias orais, bem como seus portadores, aqueles que voz às tradições multifacetadas de suas comunidades e rizomas.

A voz do geopoeta traz em si muitas outras vozes, rompendo em sua potencialidade com o silêncio que marca vozes mudas daqueles que escutam a voz da terra, mas que não podem repassá-la. E num jogo de contrastes entre o ir e vir, “nem tanto ao caos”:

cá, neste nosso sítio,  
a construção já é ruína,  
e, fora da nova ordem mundial,

2 Natural de Pedra Azul, região do Vale do Jequitinhonha, nordeste de Minas Gerais, Paulinho é um artista multifacetado que carrega em si Pedra Azul e, por conseguinte, Minas.

tem a morte e tem o amor,  
a poesia e tem a prosa.  
na época mais podre  
eu nem posso acreditar  
a mais triste nação  
resiste em ressuscitar...  
caetano  
incita  
resistir  
cantando  
uma nação  
linda e podre,  
aquarela  
de contrastes,  
o poder de acreditar...  
(PINHEIRO, 2008, p. 96, grifos do autor)

As iniciais de cada verso fornecem vida ao acróstico “Caetanear circulado”. Nos versos supracitados, escritos em 1992, verificamos uma reflexão acerca da função da palavra/letra/verso/canção. Na força do verbo incitar, um encorajamento ao movimento de resistência. Caetano Veloso é quem dita o tom. A atitude do geopoeta é de resistência, a escrita de si é também a escrivivência de sua gente, é um encontro com sua história, um resgate da memória coletiva de sua gente.

Nos versos “e, fora da nova ordem mundial,/ tem a morte e tem o amor,/ a poesia e tem a prosa”, nota-se que, em consonância com o que sugere Antônio Secchin (1996, p. 18), a mudança de percepção no campo artístico transformou-a em um mecanismo capaz de trazer à tona uma pluralidade de verdades:

[...] [a] poesia não se compromete com a verdade, pois um de seus atributos é exatamente o de provocar um circuito clandestino de sentido que faça oscilar o terreno sólido onde versões de verdade se sedimentaram.

Num convite à (r)existência, ao (r)existir cantando, com o intuito de construir a imagem do *centroestino-nortense*, cantor dessas histórias, em sua criação Tião Pinheiro assume a condição de guardador de memórias. Em sua escrita, além de marcas da oralidade, a presença de muitas personagens icônicas que, assim como Zé Menino, tecem a trama da cultura local, marcada pelo movimento de ir e vir que os tropeiros que abasteciam a vendinha sugerem:

tem escova de espichar  
cabelo pichuim.  
tem fumo de pitar  
e espantar muruim,  
tem de tudo  
para se comprar  
mas nem sempre  
tudo quer vender...

tem candeeiro de alumiar  
funga-funga no anoitecer,  
tem brilhantina de alisar  
madeixas do bem querer,  
tem de tudo  
que se pode pagar  
mas no que se deseja  
tem também o não saber...

zé menino vende  
e compra sonhos  
e às vezes adormece em pesadelos  
e às vezes acorda em fantasias  
e, quase sempre,  
se entrega à sobrevivência  
à construção do dia-a-dia  
(PINHEIRO, 2008, p. 110)

Nos versos acima, o leitor é ambientado no espaço geográfico de criação do geopoeta José Sebastião Pinheiro. Da vendinha de Zé Menino é possível extrair as características do gentílico monte alegreense, cidade que resguarda cerca de cinco comunidades quilombolas. Nesse contexto surgem, então, a partir do movimento de ir e vir, sugerido pelas tropas, as representações do ser cerradeiro, presença evidenciada pela territorialidade literária e pelos deslimites do fazer artístico.

Na busca pela poesia que brota nas veredas do Cerrado com seus “dramas, campos e metáforas” (TURNER, 2008), destaque-se que dessa porção de terra que um dia foi Goiás, quatro capitais já foram nomeadas: a antiga Vila Boa, dos tempos coloniais, e as três cidades-símbolo de modernização: Goiânia (1933), Brasília (1960) e Palmas (1988). De uma topografia a outra, recordamos a escrita de Cora Coralina, e com ela a força da cultura popular que emana desses enfrontamentos férteis e produtivos. As forças de suas memórias colocam-nos diante de

Fazeres em verso, prosa, teatro, performance e canção que conferem vitalidade à expressão popular consciente de um Brasil ainda deveras inconsciente das vozes de seu centro-cerrado e que as propostas de trabalho certamente abarcarão e revelarão (SILVA JUNIOR, 2018, p. 395).

Em *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, dentre os muitos espaços percorridos pela geopoetisa, em “O prato azul-pombinho”, por exemplo, além de toda a viagem feita a partir da representação da peça de cerâmica e do valor atribuído a ela, última sobrevivente de um aparelho de 92 peças, conhecemos, através de uma nota, como acabaram, em Goiás, os castigos com cacos quebrados no pescoço.

Numa poesia carregada de aspectos do cotidiano, como o título da obra supracitada nos sugere, assim como José Sebastião Pinheiro, a produção literária de Cora Coralina nos leva a compreender a geopoesia como um dos pilares da literatura do campo, a qual engloba as vozes e performances culturais do povo cerradeiro, o Brasil que acontece do

lado de dentro das terras, longe do mar (colonizador). Sobre esse movimento de descentralização da produção literária, ainda corroborando os estudos de Antonio Candido, Augusto Silva Junior (2003, p. 8) afirma:

[...] o pensamento da Literatura de Campo produz, compila, repensa e coparticipa da recepção brasileira que apresenta o seguinte paradoxo: consideráveis tiragens de obras consagradas, o conhecimento quase incipiente das variantes populares e orais e uma história da Literatura contada a partir do Litoral e do Sul-Sudeste do país. A expressão Literatura de Campo performa a seguinte percepção: a Literatura Brasileira continua em formação. E, ao partir desta perspectiva, pretendemos dinamizar os modos de representação das culturas populares e popularizadas, bem como os modos menos canonizados da expressão cultural. Trata-se, na verdade, de valorizar, no mesmo grau, as manifestações escritas e orais produzidas em comunidades urbanas e rurais, ágrafas, semi-ágrafas, letradas, quirográficas, editoriais, etc.

Tencionando a valorização das manifestações produzidas no interior do Brasil rural, nos rastros desse sertão niemar, visitando os rizomas culturais goiano-tocantinenses e pesquisando as raízes poéticas, o espaço da geopoética de José Sebastião Pinheiro nos permite verificar índices e expressões dessa voz sertanejo-cerradeira em sua obra.

Entre a Monte Alegre da sobrevivência – quase na divisa entre os Estados – e Palmas, com promessas de vivências, a escrita de José Sebastião Pinheiro indica (r)existências – pela ação, pelo literário, pelo direito à palavra. Os desassossegos do geopoeta são permeados pela tessitura de sua própria vida, constituída a partir dos detalhes existenciais da configuração do tempo e do espaço, de geo-graphia tecida a partir da história da palavra viva: a festa acontece dentro de nós, no imaginário do feliz.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Elizeth da Costa. **Geopoesia kalunga**: identidades territoriais da comunidade quilombola do Mimoso – Tocantins. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. Poesia e resistência. *In*: \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 163-227.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. *In*: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 17-36.
- \_\_\_\_\_. Estímulos da criação literária. *In*: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 37-46.
- CARVALHO, Gisélia Lima. O papel da identidade na formação e no desenvolvimento da região Nordeste Goiano. **Revista Humanidades em Foco**, Goiânia, n. 3, p. 1-8, 2003.
- CORALINA, Cora. Quem foi ela? **Jornal Impreso**, [s. l.], 11 de dezembro de 1965.
- ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. *In*: \_\_\_\_\_. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIOT, T. S. A função social da poesia. *In*: \_\_\_\_\_. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972, p. 28-42.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. São Paulo; Recife: Terceira Margem; Massangana, 2005.
- MERQUIOR, José Guilherme. A responsabilidade social do artista. *In*: \_\_\_\_\_. **A razão do poema**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 237-242.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *In*: \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: do romantismo às vanguardas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PINHEIRO, José Sebastião. **Alma leve**. Palmas: Provisão, 2015.
- \_\_\_\_\_. **De sonhos e de construção**. Palmas: Provisão, 2008.
- SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e concepções sobre território**. 3 ed. São Paulo: Outras Expressões, 2013.
- SECCHIN, Antônio Carlos. Poesia e desordem. *In*: \_\_\_\_\_. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 17-20.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da literatura de campo. *In*: **Congresso Internacional da Abralic - Circulação tramas e sentidos na literatura**, 30 jul./03 ago. 2018, p. 3952-3958.
- \_\_\_\_\_. **Geopoesia das águas do centroeste-norte: etnoflâneries e enfrontamentos em José Godoy Garcia e Milton Hatoum**, Rio Branco, 2020.
- \_\_\_\_\_. Literatura e cultura de negros do Brasil central: versos, cantos e performance Kalunga. **Revista Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, v. 19, n. 30, 2010.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MARQUES, Geórgia da Cunha. **Godoy Garcia e Niemar**: um canto geral centroestino. **ECOS**: Estudos Contemporâneos da Subjetividade, v. 5, n. 2, 2015.
- TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**. Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.

## A SIMBOLOGIA NA POÉTICA DA *PEQUENA ANTOLOGIA MADRUGADA* (1958)

Maíra Botelho (UEA)  
Allison Leão (UEA)

**Resumo:** *A Pequena Antologia Madrugada* (1958), organizada por Jorge Tufic, é publicada contendo a produção poética de sete membros do Clube da Madrugada, grupo nascido em 1954 com o objetivo de renovar o circuito artístico de Manaus, que, segundo o próprio Tufic, vivia uma “inércia” cultural, motivada tanto por sua geração “flutuada” e “acomodada” quanto pelos próprios resquícios da influência limitadora do Estado Novo nos setores culturais dos Estados, situação que levava a maioria dos jovens da cidade a “fugir” em busca de melhores oportunidades. Assim, se os membros do Clube escolheram permanecer fisicamente na cidade, a “fuga” que eles fizeram dessa realidade, ao menos nesses anos iniciais, foi no nível poético. Pois os poemas da antologia giram em torno de uma atmosfera de “evasão” e “suprarrealidade”, reforçada pelo uso constante de símbolos que representam “indeterminação” e “ausência de forma”. Desse modo, este trabalho tem como objetivo analisar os principais símbolos evocados nos poemas dos autores da antologia. Assim, tentaremos compreender como os símbolos evocados pelos poetas para a construção dos conteúdos temáticos de seus poemas estabelecem alguns pontos de contato, embora de forma cifrada, com o contexto histórico-cultural vivido na época.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Poesia brasileira. Clube da Madrugada. *Pequena Antologia Madrugada*. Antologias.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A *Pequena Antologia Madrugada* (1958), organizada por Jorge Tufic, é uma antologia publicada muito perto do contexto formativo do Clube da Madrugada, apenas quatro anos após seu nascimento oficial em 1954, contendo 45 poemas de sete membros do grupo: Luiz Bacellar, Jorge Tufic, Farias de Carvalho, L. Ruas, Guimarães de Paula, Alencar e Silva e Antísthenes Pinto. É bastante provável que a maioria de seus poemas elencados seja resultado das discussões de ideias feitas nas reuniões noturnas que deram origem ao grupo. Além disso, a sua poética é um reflexo da fase inicial do Clube da Madrugada, de associação estética à Geração de 45, pois, segundo Telles (2014), o grupo teria nascido sob os influxos modernistas da Geração de 45 e da tendência espiritualista da literatura brasileira, que reverberavam na cultura amazonense na década de 1950. Época também, segundo Carvalho (2015), em que Manaus vivenciava um vazio cultural e econômico, pois, como afirma Tufic (1984), o Amazonas ainda estava se libertando da influência repressora do Estado Novo sobre os setores culturais dos Estados.

Sob esses influxos, a poética da antologia, dada pela escolha dos poemas, gira em torno de uma atmosfera transcendental, uma suprarrealidade, pessimista e evasiva, reforçada pela preferência à ambientação noturna e onírica, pela constante menção à morte e ao desejo de retorno à infância, bem como pela frequente evocação de “símbolos evanescentes” como a “bruma”, a “neblina”, a “nuvem”, a “sombra”, o “vapor”. Símbolos que, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2021), no seu *Dicionário de Símbolos*, têm em comum a característica de significar “indeterminação” e “ausência de forma”. Assim, este trabalho tem como objetivo analisar os principais símbolos evocados nos poemas dos autores da antologia, estabelecendo alguns possíveis pontos de contato com o contexto histórico-cultural vivido na época.

Para isso, utilizaremos a linha de interpretação da crítica psicanalítica, com base no livro *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud (2020), especialmente nos detendo na ideia de que a literatura funciona como “paliativo” e “fuga da realidade” para os seres humanos suportarem a sua “angústia” na civilização. Também nos apoiamos nas interpretações das relações estabelecidas entre a teoria psicanalítica e a crítica literária feitas por Terry Eagleton (2006) e Jean-Yves Tadié (1992). Desse modo, no primeiro momento, discutiremos alguns pontos sobre a crítica psicanalítica (com base nos autores citados), estabelecendo, principalmente, alguns pontos de contato entre as relações inconscientes da estrutura do sonho e da literatura. No segundo momento, analisaremos os principais símbolos elencados na poética da *Pequena Antologia Madrugada*, tentando compreender as relações entre esses símbolos e os contextos imediatos vividos por seus autores.

## A CRÍTICA PSICANALÍTICA

*esta casa intocável (mas, concreta)  
aberta às fugas e onde se elabora  
esse mundo que é meu – para o teu sonho.*

Alencar e Silva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Poema “Soneto II” da coleção de Alencar e Silva na *Pequena Antologia Madrugada*.

De acordo com Tadié (1992), durante o século XX a crítica literária sofreu grandes modificações e diversificações com os avanços de campos de estudos como a linguística, a psicanálise, a sociologia e a filosofia, originando novos tipos de crítica com base nessas disciplinas. Pode-se dizer que a crítica de obras literárias de abordagem psicanalítica começou com os estudos de Sigmund Freud sobre as obras literárias. Tadié (1992) aponta que, para Freud, os textos eram ocasiões para aplicar a sua ciência sobre objetos exteriores vindos do indivíduo. De modo que o método da crítica psicanalítica com base freudiana consistiria em encontrar os sentidos dissimulados, ou mesmo simbolizados, nas passagens enigmáticas dos textos, pois ela se caracteriza, sobretudo, como uma crítica da busca do sentido. Essas passagens enigmáticas e simbolizadas funcionariam como janelas do inconsciente do autor do texto.

Nesse sentido, a literatura guardaria semelhanças de organização com a estrutura do sonho, principal ocasião de manifestação do inconsciente e de suas repressões, porque, como afirma Tadié (1992, p. 141), citando Freud:

O romancista e o analista também terão, tanto um quanto outro, entendido muito bem o inconsciente, declara Freud: basta que o artista “concentre sua atenção sobre o inconsciente de sua própria alma, preste atenção a todas as suas virtuosidades e lhes dê expressão artística, em vez de reprimi-las pela crítica consciente”. [...] Portanto, explicar um o sonho é nele encontrar as leis do inconsciente, que o escritor incorporou graças à “tolerância de sua inteligência”.

Especialmente quanto à poesia verbal tradicional, que geralmente tem uma construção mais cifrada e metaforizada, essa simbolização semelhante ao sonho se torna mais latente. Pois, como aponta Eagleton (2006, p. 236) interpretando Freud, a estrada para o inconsciente são os sonhos, “realizações essencialmente simbólicas dos desejos inconscientes; e [que] se vestem de uma forma simbólica”, configurando-se como “textos simbólicos que precisam ser decifrados”. Essa simbolização da linguagem do sonho é o principal ponto que o aproxima da linguagem poética, pois, de acordo com Tadié (1992, p. 141-142), “O mundo poético, afirma Freud, é irreal, o resultado de um jogo”: um jogo linguístico de significação e simbolização.

Essa íntima relação entre a poesia, como arte da linguagem verbal, e o sonho, como fomentado pelo inconsciente, também pode ser estabelecida se entendermos o próprio inconsciente como “estruturado em forma de linguagem”, como teoriza Jacques Lacan (*apud* EAGLETON, 2006, p. 237). Isto porque, conforme Eagleton (2006), interpretando Lacan, o sonho como reflexo do inconsciente se estrutura em duas operações da linguagem humana: metáfora, como ato de condensar os significados em conjunto, e metonímia, ato de deslocar um significado para outro significante. Além disso, como aponta Eagleton (2006), do mesmo modo que o sonho se aproveita de resíduos do dia, de impressões, de imagens atuais e antigas, a arte poética também utiliza imagens culturalmente cristalizadas, impressões do autor e símbolos culturais para significar.

Assim, se apontamos que a poesia ocorre em semelhança com o sonho, quando o estado de consciência da vigília está alterado e, literalmente, adormecido, essa relação,

para Freud, também guardaria semelhanças com a linguagem “esquizofrênica”, pois, conforme Eagleton (2006, p. 239), ela também ocorreria em relação com um certo

[...] desligamento da realidade e um retraimento sobre o próprio eu, com uma produção excessiva, mas pouco sistematizada, de fantasias: é como se o “id”, ou desejo inconsciente, se tivesse revolvido e inundado a mente consciente com sua falta de lógica, suas associações disparatadas e com ligações mais afetivas do que conceituais entre as ideias.

Essa semelhança também pode ser estabelecida em mais um ponto, se entendermos que na esquizofrenia ocorre uma fuga, total ou parcial, da mente em relação à realidade, o que também ocorre ao se fruir e produzir literatura. Visto que, de acordo com Freud (2020), a arte funcionaria com um “paliativo” para suportar a vida humana, servindo como “gratificações substitutivas” e eficazes “ilusões face à realidade”:

Entre essas satisfações pela fantasia de destaca a fruição de obras de arte, que por intermédio do artista se torna acessível também aos que não são eles mesmos criadores. [...]. Mas suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um *passageiro alheamento às durezas da vida*, não sendo forte o abastamento para fazer esquecer a miséria real (FREUD, 2020, p. 37, grifo nosso).

O alheamento é passageiro porque, para Freud (2020), a nossa “angústia” é tão irremediavelmente presente na nossa vida, que nada pode curá-la. Isso devido, segundo ele, à própria angústia ser elemento formativo da nossa existência material e psicológica, vindo em duas frentes: interna e externa. Freud (2020) aponta que a sua face interna é formada junto com a nossa própria constituição como indivíduos, vindo das “repressões” que sofremos ao passar pelo Complexo de Édipo e termos os nossos “desejos” castrados em função da nossa inserção em um contexto familiar e cultural. Já que, na passagem pela fase edípica e na construção do Ego e do Superego, a criança é frustrada em ter os pais como “objeto de desejo”, bem como desenvolve as repressões internas quanto à satisfação de seus desejos.

Por isso, para Freud (2020), o indivíduo vive na civilização numa tensão constante entre satisfazer os seus desejos e as suas repressões internas e externas (Superego e cultura), o que gera angústia. Essa angústia de origem externa se traveste tanto nas repressões culturais (controle da expressão da sexualidade e da agressividade, por exemplo), como também no medo em relação às forças externas incontroláveis da natureza (e da convergência) e na relação problemática com os outros seres humanos. Assim, nosso estado na civilização é de “mal-estar” constante, gerado tanto internamente quanto externamente pela convivência na coletividade de vários seres humanos.

Contudo, essa angústia de duas faces parece ficar mais visível e latente em determinadas épocas da história da humanidade, conforme as vivências conjuntas se tornam mais árduas, seja em grandes ou pequenos agrupamentos. Portanto, teríamos nesses momentos a potencialização da angústia já existente, o que tornaria a experiência coletiva ainda mais difícil. Consequentemente, como afirma Freud (2020), se a arte funcionaria como uma das formas de “sublimação dos desejos reprimidos” e como “paliativo” à angústia, então, os conteúdos temáticos e as simbologias de construções poéticas também

submergiriam como formas cifradas dessas angústias internas e externas, filtradas e interpretadas pelo eu-poético de seus autores.

## **A RELAÇÃO SIMBÓLICA NA POÉTICA DA *PEQUENA ANTOLOGIA MADRUGADA***

Nesse sentido, a poética da *Pequena Antologia Madrugada*, seria formada pelo refluxo de inúmeros fatores incidindo sobre os autores durante a vivência em sua coletividade humana temporal, sendo constituída em semelhança ao sonho, como formas simbólicas de várias dessas situações. Assim, a fuga do mal-estar ou do desprazer dos autores da obra, isto é, a rejeição à realidade imediata, parece ter sido feita, no nível poético, através de uma preferência pelo ambiente irreal do sonho. Isso pode ser visto logo no poema que abre a antologia: “A escada”, de Luiz Bacellar. Por sua localização, poderia ser entendido como a porta de entrada da obra, sendo, literalmente, a “escada” que dá acesso à sua poética de ambientação onírica e noturna:

A escada nasce do sonho  
pelo sono revelada.

[...]

É feita de negra pedra:  
Translúcida, construída  
de pura pedra de sono  
e de puro sonho unvida.

[...]

Seu topo toca no céu  
e a sua base se firma  
nos alicerces do sono.

(BACELLAR *in* TUFIC, 1958a, p. 17-18)

Nele, o sonho revela uma escada que dá acesso ao céu, isto é, ao mundo metafísico, pois faz uma menção clara à história bíblica da escada de Jacó: sendo utilizado para representar o espaço de transição entre a realidade terrena e a realidade supraterrana, o sono é o construtor e edificador dessa escada. O sonho representaria, então, o símbolo do inconsciente, de um mundo diferente do real e imediato, e o sono corresponderia ao estado de transição entre a consciência da vigília e o inconsciente, sendo aquele que daria acesso a ele. A atmosfera do sono como antecessor do sonho e de estados alterados de consciência é criada em outros poemas da antologia, como em “Duração”, de Jorge Tufic, em que o eu-poético menciona alguém que ele compara a uma “flor extinta”, que agora é como uma “miragem”:

Do espelho à flor extinta que te ampara,  
Amanhecida paz apenas rosa  
Fulge nos olhos teus. Te vês agora  
Em todo o teu silêncio de miragem.

A forma branca do que esculpe em água  
[...]

Sobre a face do sono as alvas vestes  
(TUFIC *in* TUFIC, 1958a, p. 57)

Ou seja, o sono constrói a miragem que o eu-poético vê e que não é real, mas uma aparição dada pela consciência alterada pelo sono, como iniciador do sonho, mostrando que o desejo de ver essa pessoa tinha sido relegado ao seu inconsciente, por isso se manifesta nesse estado de adormecimento da consciência. De modo que a ambientação do sonho e de elementos associados a ele, como a noite, período normalmente relacionado à hora de dormir e, portanto, de sonhar, cerca praticamente todos os poemas da antologia, aparecendo também em “Rosto”, de Alencar e Silva:

Dos olhos que já sorriam  
No contraponto dos dias  
escorre um sangue noturno  
gelado de nunca mais.  
  
Parecem conter o mundo  
- janelas sem luz por trás  
(SILVA *in* TUFIC, 1958a, p. 111)

Nesse poema, o eu-poético parece lamentar a perda da proximidade com uma pessoa que ele representa como a “morte”, pois escorre um sangue noturno e as janelas perdem a luz, isto é, a vida, assim, a cena noturna serve para intensificar a sensação de agonia. Outro poema em que a ambientação noturna aparece como intensificação da cena de sofrimento é “Possível soneto à Dalva”, de Jorge Tufic, em que Dalva agoniza em um delírio febril que antecede a sua morte, e o eu-poético compara a sua consciência alterada por esse estado com um “ar de sonho”:

Dalva era o seu nome. O resto uma cidade:  
e Dalva no ar de sonho que flutuava  
sobre tudo; um vapor, uma agonia!  
[...]  
(Que balões de mil cores sob a noite  
pintados pela febre!) O doutor veio  
e disse: muito doente. Atrás do vidro  
[...] a imagem redobrada de uma lua  
(TUFIC, 1958a, p. 55)

Dalva deliria e vê pela janela balões voando na noite; é possível ver que o ambiente noturno é criado pela menção aos símbolos do “sonho”, da própria “noite”, do delírio de Dalva e da “lua”. Se entendermos a menção à “lua” no final do poema, conforme Chevalier e Gheerbrant (2021), como símbolo do ritmo biológico, daquilo que morre e renasce, podemos apontar que também funciona como uma metáfora para a morte de Dalva, sendo a representação de parte do ciclo da vida humana. Farias de Carvalho, em “Acorrentado em silêncios velhos”, elenca o sentido oposto da fase da lua, associando-a ao sentido da sua fase de crescimento:

Acorrentado de silêncios velhos  
Meu grito se fez lua, e me passeia  
Vestido nas roupagens dessas noites  
Onde pastam meus sonhos como ovelhas.  
(CARVALHO *in* TUFIC, 1958a, p. 65)

Nele, o eu-poético é atormentado nas noites, seu grito cresce como a lua: a sua angústia é crescente, sendo o único paliativo para essa angústia o ato de escrever poesia: “Às vezes, perdurando dessas horas/ [...] / neste ofício de mago e serralheiro/ rompe algumas algemas, e, quem sabe?/ [...] / inventa e monta essas palavras todas [...]” (CARVALHO *in* TUFIC, 1958a, p. 65). Essa questão da angústia existencial que atormenta o eu-poético aparece também travestida da constante menção à morte nos poemas da antologia, ocorrendo sempre uma associação da atmosfera do sonho com a morte. Nesse sentido, o sono e o sonho funcionam como caminhos para o estado de inconsciência da ação de dormir, sendo esse estado entendido como um ensaio para a morte, como acontece em “Homenagem a Dante”, de Luiz Bacellar:

DA FLOR do sono provei  
Fui tragado pelo Rio.  
Mordido de dor e frio  
do outro lado acordei.  
[...]  
Como passá-lo, não sei:  
De Caronte era vazio  
o batel [...].  
(BACELLAR *in* TUFIC, 1958a, p. 27)

O eu-poético prova da “flor do sono”, portanto, morre e acorda “do outro lado”, na realidade metafísica pós-morte. A menção mitologia a Caronte e ao batel que transporta as almas para o outro mundo deixa isso claro. Essa associação de símbolos – dormir/sonhar e morte – também ocorre no poema “Canção, quase, para meu menino”, de Farias de Carvalho, em que o eu-poético, numa postura saudosista, encontra a sua versão infantil quando está prestes a morrer, no delírio que antecede a morte:

Tuas pequenas mãos de ontem  
Vieram desenrolar o meu silêncio.  
[...]  
eu era tu, tu saías  
de dentro do que eu era  
esses futuros que agora  
mortos, estão passados.  
[...]  
Vamos voltar devagar  
[...]  
por essas botas do tempo.  
[...]  
Vamos, que vou dormir.  
(CARVALHO *in* TUFIC, 1958a, p. 67-69)

Aqui, o eu-poético diz no final que “vai dormir”, o que significa que vai morrer, pois, aqui, a morte é associada ao retorno, como indica o símbolo da criança. Isso aponta para um desejo de voltar para um tempo sem sofrimento, da infância ou mais distante, em que ainda não existia angústia. Justamente é esse o sentimento que Freud (2020) chama de “pulsão de morte”, que seria o instinto contrário ao de preservação da vida, sendo uma certa pulsão de destruição voltada para dentro do indivíduo, configurando-se como um desejo de retorno ao estado inorgânico ou de inexistência, antes da formação da angústia pelas repressões internas e externas. Dessa forma, a evocação da “morte” e da “criança” nos poemas da antologia aponta para essa representação do instinto do eu-poético. Pois a criança, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2021), simbolizaria exatamente esse desejo de retorno à época de inocência, sem pecado, ao estado edênico, portanto, sem sofrimento, em que a morte seria concretização desse desejo.

Essa questão também aparece no poema “Elegias”, de Guimarães de Paula, em que o eu-poético considera o tempo como um algoz que traz sofrimento, sendo o destruidor da sua forma infantil, considerada como muito mais feliz do que sua forma atual e adulta:

Da imagem submersa no tempo  
flui gesto (inconsciente).  
[...] A criança, a adorada e risonha criança,  
Queima seus últimos cabelos de fogo  
no hálito frio dos anos sequiosos.  
(Às vezes um jardim, um boneco, ou um fragmento de  
[esquecido brinquedo]  
é um marco no Tempo).  
(PAULA *in* TUFIC, 1958a, p. 101)

É possível apontar que a imagem da infância do eu-poético está submersa no tempo, através de um gesto “inconsciente”, o que pode indicar que o seu eu infantil há muito tempo se perdeu no tempo, que é visto como negativo e destruidor. Ele usa a metáfora de objetos sendo submersos e perdidos na água para o esquecimento dessa sua fase da vida. Esse gesto de submergir também pode significar o deslocamento da memória para o inconsciente, passível, como afirma Freud (2020), de aparecer no conteúdo manifesto do sonho.

Como mencionado, a pulsão de morte e a preferência pela ambientação onírica dos poetas da antologia podem ser entendidos como um desejo de fuga da realidade, da angústia potencializada pelos seus contextos imediatos. Nesse sentido, teríamos dois tipos de contextos que influenciaram a composição poética da antologia: os imediatos, da sociedade em que viviam os seus autores – relações histórico-culturais que os transpassavam na época –, e os profundos, relativos à estrutura formativa da mente humana construída mediante a nossa socialização, como é discutido em Freud (2020).

Assim, primeiramente, a sociedade humana na década de 1950 ainda vivia a resaca pós-Segunda Guerra Mundial, que, por si só, já era um grande potencializador de

angústia coletiva na cultura. No cenário brasileiro, a ditadura estado-novista e as suas repressões ainda estavam bem presentes nas mentes das pessoas. O próprio Tufic (1984) afirma que o Amazonas, na década de 1950, ainda estava se libertando da influência repressora do Estado Novo no setor da cultura. De acordo com Carvalho (2015), Manaus vivia um período adverso e de baixa qualidade de vida, em que a população não tinha muitas oportunidades em vários setores do desenvolvimento humano, seja educacional, empregatício ou econômico.

Tufic (1958b) também aponta que esse contexto gerava um êxodo de jovens em direção a outros Estados em busca de melhores oportunidades, por isso chama essa geração de “flutuada”, inerte e acomodada, pois escolhe abandonar a cidade em vez de permanecer e lutar, como fizeram os membros do Clube da Madrugada. Contudo, se o corpo físico dos autores do Clube permanece na cidade, as mentes, refletidas na sua produção poética na *Pequena Antologia Madrugada*, fogem para um espaço onírico e irreal, possivelmente construído pelo impulso de morte. E essa ambientação é também construída pela evocação constante de vários “símbolos evanescentes”, que denotam indeterminação e imaterialidade, como a “bruma”, a “neblina”, a “nuvem”, o “vapor”, a “sombra”. Por exemplo, a evocação do símbolo da “bruma” aparece em “Evocação da França”, de L. Ruas:

Uma fogueira em meio a brumas  
E o Sena correndo aos pés de Notre Dame  
Instabilidade  
Eternidade  
(RUAS *in* TUFIC, 1958a, p. 86)

Aqui, a sua imagem é usada para reforçar o ambiente de instabilidade mencionado pelo eu-poético. Como também ocorre em “Estudo nº 3”, de Jorge Tufic, em que reforça o ambiente distante, do tempo da memória, alcançado no ato de relembrar uma situação do passado do eu-poético:

Simplicidade, teu nome  
Banha talheres de bruma  
na mesa branca onde jarro  
com flores murchas (ritmo  
quieto de água distante  
[...]  
a cor largando dos móveis,  
[...]  
- meu tio contando histórias.  
(TUFIC *in* TUFIC, 1958a, p. 51)

Assim, os talheres são de bruma porque já não existem mais, visto que essa situação ficou no passado e tudo em volta dela está morto, como as “flores murchas” da mesa. O eu-poético se distancia cada vez mais desse acontecimento com o passar do tempo. Com a deterioração da memória, as formas se desfazem: a “cor é largada dos móveis”. A evocação da bruma denota essa indeterminação das formas, pois, conforme Chevalier

e Gheerbrant (2021), o “nevoeiro”, a “bruma” e a “neblina” podem simbolizar a “não distinção de formas” ou o momento em que as formas antigas estão desaparecendo. A evocação da neblina e da bruma também é feita no poema “O poeta veste-se”, de Luiz Bacellar, como partes das vestimentas que compõem o poeta na sua caminhada surrealista pela natureza:

COM seu paletó de bruma  
e suas calças de pedra,  
vai o poeta.  
  
E sobre a cambraia fina,  
da camisa de neblina,  
o arco-íris em gravata.  
[...]  
com seu chapéu de abas largas  
(grandes **cúmulos** escuros)  
[...]  
um breve floco de nuvens  
colhe e prende na lapela  
(BACELLAR *in* TUFIC, 1958a, p. 21)

Além de suas calças de pedra, o poeta veste-se de símbolos indeterminados: o seu chapéu é de “cúmulos”, e na sua lapela coloca “flocos de nuvem”. Todos esses elementos denotam também a fragilidade da condição do poeta, pois indicam estado passageiro, visto que se destroem facilmente com a mudança do tempo ou com a alternância da temperatura, tal como a condição do poeta na relação entre a sua existência e os contextos que o cercam. A nuvem, segundo Chevalier e Gheerbrant (2021), também simboliza indefinição e confusão de formas. Além da evocação feita por Bacellar, Tufic também a faz em “Retrato”, poema dedicado à sua mãe:

O riso surpreendido  
Em meio do caminho  
A nuvem que passava  
o tempo não mudou  
Assim ficaste um dia  
segurando o instante  
imóvel nos teus olhos  
(TUFIC *in* TUFIC, 1958a, p. 53)

Assim como seu outro poema, Tufic também apresenta um ar saudosista neste, associado à memória de sua mãe. A nuvem é usada como símbolo da passagem do tempo, portanto, do envelhecimento e das transformações, que levam a um tempo sem “risos”, talvez o da morte, mostrando angústia em relação a essa passagem do tempo. Já Farias de Carvalho, em “Minha palavra lanço-a quando é hora”, usa outra perspectiva para o símbolo nuvem, utilizando-o num potencial produtivo: já que as suas palavras são transmitidas, o seu fazer poético é vindo através de “nuvens” e “caminhos”, ou seja, a produção da poesia do eu-poético viria até ele por meio de “nuvens”, no sentido de fecundidade,

pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (2021), a nuvem também pode significar fecundidade, especialmente quando associada à chuva. O que nos leva a pensar que a associação do poeta com o símbolo das “nuvens”, tanto em Bacellar quanto em Carvalho, também teria relação com esse potencial “produtivo” que a chuva e a poesia trazem:

Minha palavra lanço-a quando é hora  
[...]  
Assim, transmito sem fazer procura  
Do que me vem por nuvens e caminhos,  
o que me passa e ganha-se em eterno  
(CARVALHO *in* TUFIC, 1958a, p. 64)

O símbolo do “vapor” é utilizado tanto para reforçar a atmosfera impalpável da poética da antologia como também para simbolizar uma ligação entre a realidade material e a realidade imaterial/metafísica. Porque, segundo Chevalier e Gheerbrant (2021), o “vapor” e a “fumaça” simbolizam também a relação entre a terra e o céu, uma vez que são gerados na queima dos sacrifícios em adoração aos deuses. Essa associação pode ser vista no poema já mencionado, “Possível soneto à Dalva”, de Tufic: “sobre tudo; um vapor, uma agonia”, em que o vapor relacionado ao momento da morte de Dalva indicaria a sua passagem do plano terreno para o plano metafísico. Essa questão do vapor como elemento de transição entre esses dois planos também parece evocada no poema “Égua”, de L. Ruas:

A égua caminhava a passos largos  
[...]  
A égua que nasceu de barro e sopro  
Pesada e ao mesmo tempo, vaporosa.  
É lenda, é mito, é sombra luminosa  
A égua percorreu todo o passado  
Galopa semeando vida e morte  
(RUAS *in* TUFIC, 1958a, p. 83)

A égua é apresentada pelo eu-poético como uma criatura que transita entre esses dois planos, por isso é “vaporosa”, nasce do barro igual aos homens (se entendermos a semelhança com a metáfora bíblica), mas também é uma “lenda” e uma “sombra”: trazendo a vida e a morte, isto é, o juízo semelhante ao papel de Cristo para o cristianismo (também representante dessa ligação entre a terra e o céu). Essa constituição irreal do poema é reforçada pelo uso do símbolo da “sombra”, que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2021), representa a oposição entre luz e escuridão, sendo a imagem das coisas fugidias e irreais. O simbolismo da sombra também é evocado por Antísthenes Pinto, em “Noturno”:

Ah se a memória se limitasse ao presente,  
Todavia, o passado me inunda a alma  
e cicatrizes mais torpes se espalham nos meus ossos, nos meus nervos,  
na minha sombra espectral, estática sombra roxa.  
(PINTO *in* TUFIC, 1958a, p. 122)

Aqui, o eu-poético se encontra numa atmosfera pessimista, de fragmentação interna: “A outra metade de mim vive no espelho” (PINTO *in* TUFIC, 1958a, p. 121) e lamentando o passado, em que a angústia de tal maneira o oprime, estendendo-se até a sua sombra. Isso faz com que deseje esquecer o passado, porém, isso se torna impossível, pois existem várias “cicatrices” para lembrá-lo dele, que se espalham por todo o seu ser até chegar à sua “segunda natureza”, como também pode ser considerado o símbolo da sombra (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2021), que é a sua sombra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, de alguma maneira, sempre reflete o seu autor. O autor filtra o mundo através de sua subjetividade e o usa como material para a sua criação. A experiência coletiva na civilização impacta o indivíduo em todas as instâncias de sua existência, formando as suas estruturas mentais, que interpretam o mundo à sua volta. A poesia aparece como um reflexo dessas relações, pois é individual e coletiva ao mesmo tempo e usa tanto o material da subjetividade quanto o da coletividade para se construir. A subjetividade dá tônica de singularidade para o texto, a coletividade dá a unanimidade de características estéticas específicas em determinadas tendências literárias.

De modo que as experiências coletivas de intensificação de angústia na década de 1950 e as reações de alguns grupos de poetas em relação a isso promoveram uma poética de tendência mais pessimista e soturna, como é visto na *Pequena Antologia Madrugada* (1958). Contudo, não se deve negar que no caso da experiência local, essa estética adotada na antologia deve muito à tendência da literatura nacional fixada na estética neossimbolista com a Geração de 45. Nesse sentido, a angústia profunda e imediata dos poetas locais teria encontrado um revestimento ideal para a sua culminação. O que nos leva a entender que a literatura, devido ao seu potencial de múltipla interpretação, deve ser interpretada tanto num viés que parte do texto para o contexto quanto em um que parte do cenário literário para o texto ou para a obra em sua concepção total. Desse modo, existiriam ainda muitas outras formas para tentar explicar a concepção e as configurações de determinadas obras em contextos histórico-culturais temporais específicos de dados cenários literários.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Berenice Corôa de. **O suplemento literário do Clube da Madrugada (1961 – 1970)**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número**. 35 ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- EAGLETON, Terry. A psicanálise. *In: \_\_\_\_\_*. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6 ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 227-291.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização (1930). *In: \_\_\_\_\_*. **O mal-estar na civilização, novas conferências e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 14-122.
- TADIÉ, Jean-Yves. A crítica psicanalítica. *In: \_\_\_\_\_*. **A crítica literária no Século XX**. Trad. Wilma Feitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1992, p. 139-162.
- TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada: presença modernista no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2014.
- TUFIC, Jorge (org.). **Pequena Antologia Madrugada: seleção, prefácio e notas de Jorge Tufic**. Manaus: Editora Sergio Cardoso & Cia., 1958a.
- TUFIC, Jorge. **Para servir de Prefácio**. *In: \_\_\_\_\_* (org.). **Pequena Antologia Madrugada: seleção, prefácio e notas de Jorge Tufic**. Manaus: Editora Sergio Cardoso & Cia., 1958b, p. 7-12.
- TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada 30 anos**. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

# A PERFORMANCE DECOLONIAL DE MAKUNAÍMA: “MAKUNAÍMA, O MEU AVÔ EM MIM!”, DE JAIDER ESBELL

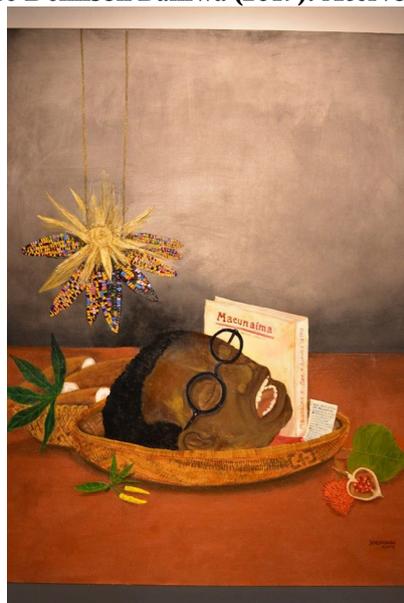
Paulo Thomaz (UnB)

*Antropofagia agora é o devorar de tudo  
o que existe sem usar talheres franceses.*

Denilson Baniwa

A proposta deste breve estudo é investigar leituras críticas recentes de viés decolonial que tratem de poéticas e estéticas amazônicas, mais precisamente na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade. A escolha desta obra do modernista paulista deve-se à sua evidente significância na historiografia literária brasileira e ao seu uso no ensino de literatura para jovens em fase de formação escolar. A motivação que nos levou a definir esse problema nasce de certa inquietude com a expressão ou versão pedagógica do modernismo brasileiro que devemos, ou não, levar aos nossos alunos e alunas por meio dos professores que formamos em nossos cursos de Letras. Na verdade, a preocupação se estende igualmente a como e a partir de qual perspectiva epistêmica ou transepistêmica devemos apresentar as poéticas e estéticas amazônicas no interior do ambiente educacional do país<sup>1</sup>.

Figura 1 – *Reantropofagia*, de Denilson Baniwa (2019). Acervo do Centro de Artes da UFF.



Fonte: Goldstein (2019).

<sup>1</sup> Nessa perspectiva, conferir o ensaio da antropóloga Ilana Seltzer Goldstein (2019) intitulado “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil”, em que a autora assinala como a arte constitui uma nova arena na luta dos povos indígenas por visibilidade. Seria a partir dos resultados dos combates nessa “arena”, em um sentido ampliado, que propomos que se deve repensar igualmente o ensino dos temas indígenas no país, mais especificamente na literatura.

Com a recente expansão dos poderes técnicos e políticos das grandes corporações industriais e financeiras no Brasil, associados às teses neointegralistas propagadas pelo governo presente (2021), de cunho neofascista, temos observado cada vez mais a destruição dos meios ecológicos de subsistência dos povos indígenas e de seus territórios, além do encolhimento das redes sociais de apoio e a despacificação da vida cotidiana dessas populações. Sendo assim, a intensificação desses processos tanatopolíticos e necropolíticos<sup>2</sup> praticados sobre os povos indígenas do país torna crucial que no âmbito simbólico de nossa educação se façam visíveis determinados usos e apropriações culturais, de sentido regressivo, desses grupos, derivados de nosso processo colonial. Como afirma a pesquisadora Juliana Martins Pereira (2021, p. 67)

**Figura 2 – O artista Jaider Esbell.**



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641366/jaider-esbell> (2021).

Na atualidade, os povos indígenas ainda são os inimigos ficcionais da nação brasileira, já que acusam estes povos originários de serem um empecilho para o avanço do país, visto que supostamente seus modos de vida não geram nada à economia, e seus territórios demarcados são um impedimento para o progresso de exploração e produção de riquezas. [...] O presidente atual do Brasil foi capaz de acusar os próprios indígenas de atear fogo nas florestas em conferência da ONU em 2020.

No entanto, a visibilização dessas diferenças precisa nascer precisamente de criadores e intelectuais indígenas, como é o caso do texto e das pinturas que formam o *corpus* deste estudo: o ensaio “Makunaima, o meu avô em mim!” e as obras pictóricas que ilustram o estudo, todos do artista Jaider Esbell.

Nascido em Normandia, Roraima, podemos dizer que os laços entre os valores comunitários de sua etnia, a Makuxi, e as leituras brancas sobre as culturas indígenas são

<sup>2</sup> Conferir, nesse sentido, entre outros exemplos, a dissertação de mestrado “Os Pyhcop Cati Ji, a necropolítica e os processos de resistência”, em que a autora, Juliana Martins Pereira (2021), utiliza o conceito de necropolítica, de Achille Mbembe, para compreender os regimes tanatológicos impostos a essa etnia.

as tramas que Esbell tece em suas obras, colocando em discussão a relação unilateral das apropriações culturais. Nessa ótica, assinala a antropóloga Ilana Goldstein (2019, p. 92):

À medida que mais criadores e intelectuais indígenas tiverem voz e espaço na esfera pública, no sistema das artes e no sistema acadêmico brasileiros, e à medida que antropólogos e historiadores da arte intensificarem os seus diálogos (quem sabe, se ouvindo no sentido guarani), poderemos ter esperanças de uma História da Arte progressivamente mais aberta, plural, “decolonizada” ou “reantropofagizada”, como gostariam Ailton Krenak, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Sandra Benites, Moara Brasil, Daiara Tukano e tantos outros.

De outra parte, ainda que seja algo que termine por permitir à teoria crítica a revisão de vários dos componentes de seu legado epistêmico ilustrado, certa utopia social emancipadora, que os educadores carregamos como potência, enfrenta-se com o questionamento, ou melhor, com essa espécie de rescisão contratual, talvez provisória, com aspectos medulares do programa humanista ocidental, que estrutura, por sua vez, as pedagogias nacionais. Essa ruptura, presente em várias disciplinas das humanidades, trata de apontar precisamente falhas estruturais nos dispositivos ontológicos, epistemológicos e políticos do projeto humanista europeu e suas variantes coloniais e pós-coloniais. O pesquisador Luiz Roberto Alves dos Santos (2013, p. 129), por exemplo, ao estudar o humanismo revisionista da obra do filósofo alemão Peter Sloterdijk, destaca:

A pesquisa apresentada tentou deixar patente a reversão da visão do humanismo presente em Sloterdijk, a saber, que a história da humanização do *Homo sapiens* se distingue por ser a história contra-natural do natural no homem. Ou seja, sob o olhar atento e crítico da onto-antropologia, o homem se consubstanciou enquanto tal – homem – na medida em que conseguiu sair da teia do determinismo biológico ao mesmo tempo em que naturalizou essa contra-naturalidade por meio das antropotécnicas. Nesse sentido, de forma até poética seria possível afirmar que Sloterdijk diria que “o homem é o que é”, nada do que o homem é pode ser categorizado como anti-humano, principalmente ao levar em consideração que o homem se faz, se produz, em contínua dinamicidade, não podendo ser dado ou auferido antecipadamente, ou ainda, metafisicamente.

Em vista disso, essa fissura no humanismo a que nos referimos nasce, segundo nosso entendimento, da constatação de que vivemos um ponto de desvio nas ciências humanas e sociais: a desconfiança radical da excepcionalidade da espécie humana, da democracia liberal, e da racionalidade e autodeterminação humanas como fundamento ético<sup>3</sup>. Na esteira desse pensamento, cabe assinalar que a filósofa italiana Rosi Braidotti (2015; 2020), a partir da perspectiva do feminismo pós-estrutural, reivindica igualmente uma postura crítica pós-humanista e, para levar adiante essa proposta, evidencia a emergência do que denomina “outros estruturais” do sujeito desenhado pelos saberes humanistas, da renascença dos séculos XIV a XVI, atravessando o iluminismo dos séculos XVIII e XIX, até as versões mais recentes do liberalismo e marxismo dos séculos XX e XXI. No

3 Na tese de Luiz Roberto Alves dos Santos (2013), *Sloterdijk e o lugar do homem no humanismo pós-metafísico*, mais precisamente nos dois primeiros capítulos, o autor elabora uma extensa reflexão sobre a história do humanismo, desde a Grécia até o moderno humanismo nacionalista, na versão proposta por Peter Sloterdijk em *Regras para o parque humano* (2000). Apenas após essa ampla análise, o texto se detém na compreensão e exposição mais detalhada do humanismo pós-metafísico de Sloterdijk.

entanto, como aponta a própria Braidotti em entrevista a Cosetta Veronese, os movimentos sociopolíticos, que marcaram, sobretudo, a segunda metade do século XX, já vinham tornando visíveis esses “outros estruturais” a que a pesquisadora se refere, entre eles o movimento pelos direitos das mulheres, os movimentos antirracismo e pró-descolonização, os movimentos antinucleares e pró-meio ambiente. Esses coletivos vocalizaram os desejos desses “outros estruturais” da modernidade, que, como destaca na entrevista, sublinham o derradeiro colapso do velho centro humanista ou da posição de sujeito dominante (BRAIDOTTI, 2016, p. 98).

A propósito, desse debate, que se constitui para além das fronteiras nacionais, decorre a nossa ênfase na ferramenta teórica do pensamento decolonial, visto que os mais recentes estudos decoloniais compartilham um conjunto sistemático de enunciados que permitem rever, em diferentes campos, a questão do poder na modernidade, mais especificamente nas áreas da colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. Para os fins deste estudo, nos concentraremos na categoria da colonialidade do saber e nos caminhos a que esse arcabouço conceitual pode nos levar para pensar as condutas que as demandas epistêmicas dos povos indígenas brasileiros desempenham nesse processo. Nessa perspectiva, portanto, a colonialidade do saber representaria, para o sociólogo Edgardo Lander (2005), por exemplo, organizador da obra *A colonialidade do saber eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, o caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e a sua articulação às formas de dominação simbólica e material a que estão submetidos, entre outros, conforme nosso pensamento, os povos indígenas no Brasil. Essa categoria conceitual refere-se, assim, aos dispositivos de controle do conhecimento associadas à geopolítica global traçada pelo neoliberalismo financeiro global. Nesse prisma, no texto “Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêtricos”, publicado no interior da obra acima citada, ele afirma:

A busca de alternativas à conformação profundamente excludente e desigual do mundo moderno exige um esforço de desconstrução do caráter universal e natural da sociedade capitalista-liberal. Isso requer o questionamento das pretensões de objetividade e neutralidade dos principais instrumentos de naturalização e legitimação dessa ordem social: o conjunto de saberes que conhecemos globalmente como ciências sociais (LANDER, 2005, p. 25).

Diante dessa discussão, devemos reforçar que o relato “Makunaima, o meu avô em mim!” e as pinturas *Makunaima*, numeradas de I a X, de Jaider Esbell, *corpus* deste breve estudo, operam a partir de um *locus* epistêmico decolonial como um novo paradigma de conhecimento, manifestando esse “outro estrutural/colonial” das palavras de Braidotti, que, por um lado, desuniversaliza e reconfigura a experiência ocidental como modelo normativo e, por outro, desestima seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos. Podemos dizer ainda que Jaider Esbell rompe, dessa maneira, certo estancamento epistemológico presente nas versões literárias correntes de Makunaima e permite olhar, desde outras perspectivas, a teoria crítica literária e as ciências da educação brasileiras.

Essa ética do texto de Esbell pode ser encontrada igualmente nas teses da pesquisadora Catherine Walsh (2009), quando, por exemplo, ela assume o pensamento decolonial como resistência e insurgência, capacitado para estabelecer condições e possibilidades epistêmicas radicalmente diferentes. Para a autora, esse pensamento oferece movimentos que podem ser pensados como ações pedagógicas, não apenas de defesa e reação, mas também de ofensiva, insurgência e resistência, circunscritas por uma constante configuração e conservação de uma forma “outra”, um “modo outro” de estar em, com, para o mundo. Quando Walsh (2009) diz “modo outro”, se refere a diferentes atitudes de conhecer, fazer, pensar, perceber, sentir, ser e viver em relação, as quais desafiam a universalidade, a lógica e a hegemonia do sistema do mundo moderno capitalista e ocidentalizado, suas bases epistêmicas binárias, concepções fragmentárias, excessivo androcentrismo e súplicas civilizatórias. Segundo Walsh (2009, p. 23):

Partir do problema estrutural-colonial-racial e dirigir-se para a transformação das estruturas, instituições e relações sociais e a construção de condições radicalmente distintas, a interculturalidade crítica – como prática política – desenha outro caminho muito distinto do que traça a interculturalidade funcional. Mas tal caminho não se limita às esferas políticas, sociais e culturais; também se cruza com as do saber e do ser. Ou seja, se preocupa também com a exclusão, negação e subalternização ontológica e epistêmico-cognitiva dos grupos e sujeitos racializados; com as práticas – de desumanização e de subordinação de conhecimentos – que privilegiam alguns sobre outros, “naturalizando” a diferença e ocultando as desigualdades que se estruturam e se mantêm em seu interior.

Porém, para evitar as armadilhas do abstracionismo e fetichismo teórico, precisamos assinalar que não há metodologias onipotentes ou estratégias redentoras que nos permitam enfrentar com sucesso imediato esses tipos de episteme colonial enraizados em nossos saberes e existências. Porém, o exercício do desprendimento epistêmico, quer dizer, o de se desatar das concepções e práticas herdadas do Ocidente pela via da doutrinação e colonização interna, pode resultar em caminhos pedagógicos emancipadores. Desse modo, o texto e as pinturas de Jaider Esbell nos convidam, a partir do que chamamos de performance decolonial, a pensar criticamente, desde o presente, a apropriação cultural de Makunaima por parte do escritor Mário de Andrade, além de outros dilemas de seu “existir globalizado”. Não é à toa a advertência que encontramos em um determinado momento do texto: “Aos leitores é requerido um vácuo total interior, um nudar-se por dentro para ter espaço. Em uma grande concepção, é requerido um esvaziamento total de um ser para outro ser caber” (ESBELL, 2018, p. 14).

Sem negar a fluidez e as fissuras de sua subjetividade indígena, Jaider Esbell reivindica o que ele nomeia como seu contínuo estado de arte para, a partir desse *locus* epistêmico, invocar presenças que possam desvendar os enigmas que o afligem. É desse modo que uma história e uma geografia de parentesco centralizam o relato. Ele diz:

Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia (ESBELL, 2018, p. 12).

Eshell, consciente das demandas discursivas do seu texto, sabe que, como dizem Deleuze e Guattari, “escrever não tem nada a ver com significar, e sim com explorar, mapear, inclusive territórios ainda por vir”. E sabe também que a ciência demanda a arte e a potência do pensamento. Por isso, começa interrogando os empréstimos culturais, contínuos no tempo, e, apesar de entender que é melhor que não queiramos ter a essência das coisas, queixa-se do uso mundano dado a Makunaima:

Seria Makunaima o grande Deus, o maior e mais perverso, pois foi essa a tentativa imperativa de extrair-impondo por força tal identidade. Foi essa a proposta enviesada, que tanto se festejou, esse fracasso de sentimento que é a cara falida da cultura brasileira. Foi um fracasso humano, uma leitura mundana sem profundidade (ESBELL, 2018, p. 18).

No entanto, a chave do relato de Eshell precisamente está em inverter a direção da apropriação cultural manifesta na obra modernista. Macunaíma protagoniza sua presença na obra de Mário de Andrade; o gesto e a escolha de participar da obra lhe pertencem, não se deixa apropriar, sabia o que fazia. Desse modo, longe de uma visão resignada e mortificante de Makunaima, submetido à morna hipnose dos preceitos modernistas, o autor ouve as palavras do avô sobre sua participação no livro:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui (ESBELL, 2018, p. 16).

No entanto, a reflexão do autor não termina com o fim do texto. O artista Jaider Eshell necessita expressar-se igualmente por meio de suas pinturas sobre o tema. Por meio delas, ele recupera outra vez os sentidos de suas categorias de pensamento desocializados para continuar discutindo, performaticamente, a presença da tradição amazônica na obra de Mário de Andrade.

Figura 3 - *Makunaima - I* (2017), acrílica e pincel posca sobre tela, 90 x 90 cm.



Ilana Goldstein (2019), em sua proposta mencionada anteriormente, de compreensão da arte ameríndia brasileira das últimas décadas, ou melhor dizendo, em seu intento de apreender uma visão desocidentalizada do cruzamento entre a produção estética dos povos indígenas e a arte contemporânea, mobiliza o conceito de antropologia da imagem, de Hans Belting, para levar a cabo as interseções, no interior do que denomina de arte global, da antropologia e da história da arte. A partir das rupturas com as hierarquizações etnocêntricas propostas por Belting em diferentes obras, Goldstein (2019, p. 73) encontra uma definição mais plástica de imagem, que “se materializa por meio de uma obra de arte, mas não coincide com ela”. Sendo assim, o suporte artístico apenas proporcionaria a associação de corpos e pensamento com imagens externas materializadas, o que permitiria que essa mesma imagem migrasse por diferentes meios. Essa noção elaborada por Belting, segundo a autora, pode ser observada em alguns contextos ameríndios, nos quais imagens podem, de certa maneira, operar de modo independente de sua materialidade. Para ilustrar essa hipótese, ela utiliza o exemplo do relato *A queda do céu*, de Davi Kopenawa, em que o autor demonstra que, no entendimento yanomami, a imagem é algo análogo ao que os brancos denominam de duplo ou espírito. Além disso, essas imagens, como espectros, habitariam coletivamente os sonhos e as narrativas míticas yanomamis, formando uma coleção de esquemas, formas e cores (GOLDSTEIN, 2019). Em meio a essa busca por estabelecer um repertório conceitual que a permita levar a cabo as análises sobre as artes ameríndias brasileiras, Goldstein (2019, p. 74) conclui:

Nós, antropólogos, poderíamos nos aprimorar nas análises formais e leituras iconográficas, atentar mais à expressividade das performances e à materialidade dos objetos e estudá-los em conjuntos ou séries. Já os pesquisadores e profissionais das artes, embora estejam mais atentos a países periféricos, mais interessados no fluxo de ideias e práticas entre regiões e estratos socioculturais distintos, ainda têm dificuldade de compreender e levar em conta o ponto de vista “nativo”.

Posta essa discussão, *Makunaima – I* é uma obra que faz parte da coleção *Meu avô Makunaima*, resultado de uma proposta de exposição contextual em autocuradoria em Manaus, Amazonas, no ano de 2018. Segundo as palavras de Esbell (2018, p. 20):

A imagem sugere um agregar de elementos dispersos para o surgimento de uma ideia figurativa para o mito fluido. É fluido pois vem de um estado de energia e caminha por um tempo onde em um determinado espaço desse tempo homens e demais seres também eram mais fluidos. Fundiam-se?

Nessa primeira obra, as cores e os padrões de pintura que Esbell utiliza para construir os contornos da figura de Makunaima, que protagoniza quase todo o espaço da tela, fazem referência precisamente a essas imagens coletivas que habitam os sonhos e as vidas dos makuxis. Humana e bicho ao mesmo tempo, a figura projeta traços dourados que se multiplicam e se diversificam em formas e movimentos e se convertem em vetores do olhar; esses traços avançam ora verticalmente, ora geometrizados, tecendo uma aura de luz, de energia, de um tempo pretérito ancestral ao redor do ser Makunaima. Além disso, espirais redemoinham os olhos desse Makunaima, trazendo através de uma feroz circularidade o fora do outro, o branco que o observa.

Figura 4 - *Makunaima – III* (2018), acrílica e pincel posca sobre tela, 90 x 90



Sobre *Makunaima – III*, Esbell (2018, p. 20) afirma:

O exercício de desconstruir a imagem estatizada de Makunaima exige de mim, especialmente, um esforço extra e muita habilidade na construção da imagem da nossa relação. Lembro que sobre meu avô Makunaima e sobre eu mesmo pairam interpretações além de nosso alcance. Por diversas razões não vamos alimentá-las pois temos um norte para onde rumar.

Nessa pintura, a técnica é igualmente requisitada pela ancestralidade e pelo parentesco, os significados das palavras do avô Makunaima do relato de Esbell migram para os volumes, as cores e os riscos da tela, conectando uma vez mais os modos e o esquema pictórico do artista às tradições makuxis. Agora, o avô do artista se expande,

poucas linhas cerceiam os espalhamentos desse corpo sinuoso, porém manifestadamente coroadado. Está presente seu lugar na invisível hierarquia noturna celeste, através da pequena zona escura no alto e à direita da imagem, em que chispam poeiras luminosas. Adornado por penas de aves e por um manto que nos faz pensar no manto cósmico de Arthur Bispo do Rosário, Makunaima cede às interpretações decoloniais à medida que os traçamentos escorrem para os limites finitos do marco da tela.

Encerramos esta breve análise sem as costumeiras considerações finais. Apenas queremos sublinhar que é por meio desse revisitar, desse ouvir a vida no caminhar do avô, ora em sua escrita, ora em sua pintura, que emergem os sentidos decoloniais de Makunaima na cultura grafológica do Modernismo brasileiro propostos pela performance desocidentalizada do artista Jaider Esbell.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- BRAIDOTTI, Rosi. **Lo posthumano**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.
- \_\_\_\_\_. **El conocimiento posthumano**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.
- ESBELL, Jaider. Makunaima, meu avô em mim. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan./jul. 2018.
- GOLDSTEIN, Ilana S.. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 3, p. 68-96, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>. Acesso em: 08 out. 2021.
- LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: \_\_\_\_\_ (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, 2005, p. 21-53.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2011.
- PEREIRA, Juliana Martins. **Os Pyhcop Cati Ji, a necropolítica e os processos de resistência**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 12-43.

# HISTÓRIA E LITERATURA: UM PANORAMA PELA DITADURA MILITAR BRASILEIRA E UMA ANÁLISE DE *A NOITE DA ESPERA*, DE MILTON HATOUM

Raimunda Thamires Moura Maquiné (UEA)

**Resumo:** Este estudo objetiva, em um primeiro momento, trazer um panorama da produção literária publicada durante a ditadura militar brasileira e, na sequência, apresentar uma análise da obra *A noite da espera*, de Milton Hatoum. Ancora-se, sobretudo, em estudos de Avelar (2003) e Figueiredo (2017). O estudo aponta para uma vasta produção literária publicada sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985), a qual se configura como um importante registro de memória capaz de estabelecer pontos de conexão entre o passado recente e o presente. Escolheu-se, para a análise, o romance *A noite da espera* (2017), publicado após o processo de redemocratização.

**Palavras-chave:** Ditadura militar brasileira. Produção literária. *A noite da espera*. Milton Hatoum.

## INTRODUÇÃO

Escrever sobre o período ditatorial consiste em uma tarefa árdua e de suma importância, pois permite ao leitor conhecer esse momento sombrio da história brasileira. Nesse viés, este estudo possui como principal objetivo apresentar um percurso, de distintos momentos, da produção literária realizada sobre a ditadura militar. Além disso, busca enfatizar a obra *A noite da espera*, de Milton Hatoum, com a intenção de apresentar como o período ditatorial brasileiro é discutido na narrativa. A temática desse período sociopolítico-histórico brasileiro está presente em quatro romances de Milton Hatoum, além do eleito para esta análise: em *Pontos de fuga* (2019) – segundo volume da trilogia *O lugar mais sombrio –*, *Cinzas do Norte* (2005) e *Dois irmãos* (2000).

*A noite da espera* conta a história de Martim, um jovem paulista que se muda para Brasília com o pai após a separação de seus pais. Através de cartas, bilhetes, fotografias, constrói a narrativa baseando-se nas lembranças desses artifícios, que incluem lembranças não só dele, mas de toda uma geração que viveu os anos de chumbo do governo ditatorial brasileiro. De acordo com Figueiredo (2017), a produção literária referente a esse período histórico pode ser dividida em três diferentes momentos, que serão discutidos ao longo deste trabalho. Nesse prisma, entre os três momentos que serão trabalhados aqui, escolhemos a obra de Hatoum, produção escrita e publicada recentemente. Desse modo, os leitores que não viveram esse período podem, através da ficção, ter uma dimensão do passado de repressão, que, em certa medida, perdura, com outras roupagens, até o momento presente.

### UM PERCURSO HISTÓRICO E LITERÁRIO PELA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

A ditadura militar no Brasil teve seu início em 1964 e seu término em 1985. Conforme aborda Avelar (2003), há dois momentos importantes que marcam esse período. O primeiro é 1964, quando o regime militar é instaurado. Nesse primeiro momento, algumas medidas já começam a vigorar, como a permissão para oficiais das Forças Armadas se elegerem como presidente e vice-presidente. Quanto à censura, sua implementação se iniciou de forma gradativa; no entanto, nesse início de instauração do governo militar, via-se uma produção cultural expressiva, que incluía a produção de filmes e festivais televisivos.

O segundo momento inicia-se em 1968, quando é implementado o Ato Institucional número 5, o AI-5. Esse Ato inaugurou um período marcado pela repressão, principalmente na área artística. Duas características importantes desse período são o patriotismo e o anti-intelectualismo. O patriotismo era uma forma de despertar na população um sentimento de amor à pátria, potencializado através das grandes mídias da época (jornais, rádio e televisão); dessa forma, a população era levada a acreditar que as medidas tomadas nesse período eram em prol da ordem no país. Já o anti-intelectualismo consistia na manipulação da produção cultural que estava sendo produzida, pois, para

o regime ditatorial, a produção cultural precisava ser inofensiva, para não despertar na população o desejo de refletir, questionar.

Conforme continua abordando Avelar (2003), os meios de comunicação da época, principalmente a televisão, eram manipulados pelo regime ditatorial. Nela, o governo militar exercia poder absoluto, de modo que o conteúdo passado precisava estar de acordo com as normas do governo, sendo proibida qualquer programação que incitasse revolta. Entre as produções artísticas controladas pela censura, as que exigiam maior cautela consistiam no cinema, literatura e teatro. Além dos meios de comunicação, a censura também era realizada fora das telas, sendo perseguida e torturada qualquer pessoa que se manifestasse contra o regime militar.

Mesmo diante da violenta repressão, as produções literárias não deixaram de ser produzidas durante o regime militar, sendo divididas, conforme aborda o estudo de Figueiredo (2017), em três momentos. No primeiro, de 1964-1979, há narrativas de ficção e não ficção. Entre as narrativas de ficção, destacam-se *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, e *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga. Já entre as de não ficção, podemos citar: *Torturas e torturados* (1996), de Márcio Moreira, e *Oposição no Brasil, hoje* (1974), de Marcos Freire. Nesse momento, percebe-se a urgência em narrar, pois havia a necessidade de apresentar a realidade que estava sendo vivida naquele momento, assim, as obras desse momento podem ser interpretadas não só como um pedido de ajuda, mas também como um pedido de justiça.

Já o segundo momento refere-se aos anos de 1979-2000. Aqui, predominam, em sua maioria, narrativas de testemunho. Na década de 1980, devido à Lei da Anistia (1979), muitos militantes voltaram do exílio ou saíram da clandestinidade, o que levou a uma grande produção de narrativas desses testemunhos. Os mais conhecidos são: *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, e *Batismo de sangue* (1983), de Frei Betto. Nesse momento, não há a mesma urgência em narrar como no primeiro momento, pois aqui o regime militar já se aproximava de seu fim, por isso, a maioria das narrativas se volta para o testemunho.

Por fim, o terceiro momento, trazido na pesquisa de Figueiredo (2017), compreende os anos de 2000-2016, porém, é possível considerá-lo em aberto, pois ainda hoje temos o lançamento de obras que abordam o regime autoritário. Neste último momento, é possível verificar que as obras apresentam experiências: muitas, de pessoas conhecidas dos autores; outras, de suas próprias lembranças, visto que muitos autores viveram sua infância e adolescência durante a ditadura. Como exemplo, podemos citar: *Tempos extremos* (2004), de Míriam Leitão, *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, e *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum.

Portanto, através do panorama histórico e literário realizado até aqui, é perceptível a importância de analisar obras referentes ao período da ditadura militar brasileira. Estudar essas obras abre espaço para reflexão e debates sobre esse período, o que faz com

que as gerações atuais conheçam as consequências de um governo baseado na censura e violência. Ademais, diversos estudos, a exemplo de *Escritos indignados* (1984), de Paulo Sérgio Ribeiro, apontam, em plena era democrática, para uma permanência das atrocidades ditatoriais. Na seção seguinte, será apresentada uma breve análise da obra *A noite da espera* (2017), de Milton Hatoum, escolhida como ênfase deste estudo.

### ***A NOITE DA ESPERA E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA***

Em *A noite da espera*, o leitor é direcionado, através de Martim, a uma Brasília recém-inaugurada e marcada pelos anos de chumbo do governo militar brasileiro. A obra é constituída por 25 capítulos, com uma entrada. Parte desses capítulos é vivida em Paris, durante o exílio de Martim, e a outra parte se passa em Brasília, no período de 1968-1972. Além disso, há a presença de duas cartas – uma de Lélío, o Nortista, endereçada de São Paulo para Paris, em 22 de outubro de 1978, e a outra, de sua mãe, Lina, de Ouro Preto para Brasília, em 12 de abril de 1970. A narrativa contém a presença de três momentos: o primeiro, em Paris, onde a personagem revisa e transcreve suas anotações, e o segundo, em Brasília, onde se conhece a trajetória de Martim desde a sua adolescência. O terceiro momento são as lembranças de sua infância com sua família e de sua vida, na transição da adolescência para a fase adulta, em São Paulo.

Através de um trabalho cuidadoso, os elementos disponíveis (cadernos, bilhetes, fotografias, cartas) são revisados e transcritos por Martim e apresentados na obra através dos três momentos já citados. Cada manuscrito contém uma memória e, através dessas lembranças, a história vai sendo construída, assemelhando-se a um quebra-cabeças; conforme cada peça é transcrita, a narrativa vai ganhando forma.

A busca de Martim é por sua mãe, diferentemente da maioria das personagens trazidas a partir do reconstruir de fragmentos do narrador. Como o próprio personagem afirma: “minhas anotações são um modo de conversar com ela, de pensar nela. Coloquei dentro do caderno a folha de papel dobrada e amassada, com apenas duas palavras: Querida mãe” (HATOUM, 2017, p. 39). Assim, em meio à solidão do exílio e à falta de sua mãe, a personagem encontra consolo na escrita, que se torna um meio de externalizar seus sentimentos e procurar por respostas.

Sua atuação, portanto, no que se refere a uma ativa participação política, fica em segundo plano. Contudo, ao mesmo tempo, a partir daquilo que vivenciou e daquilo que busca reconstruir, através dos manuscritos de seus amigos, revive um passado que precisa ser lembrado. O período ditatorial vai sendo construído por Martim através da transcrição dos manuscritos. Através dessas lembranças, o leitor entra em contato com o gradativo endurecimento da repressão, até o exílio da personagem em Paris. À medida que as lembranças vão sendo transcritas, o contexto político vai sendo intensificado. Nas memórias de junho de 1968, por exemplo, o narrador já apresenta a repressão de maneira mais clara:

Olhava um livro aberto, sem conseguir ler. Amanheci vencido pela insônia. Barulho na avenida L2: camburões e viaturas da polícia entram no campus, soldados cercavam

minha escola e o acesso à UnB. Não pude comer no bandeirão, nem mesmo sair do apartamento (HATOUM, 2017, p. 47).

Em *A noite da espera*, o narrador, ao mesmo tempo em que busca encontrar sua mãe, apresenta a vida das personagens em meio ao regime militar. Martim, ao rememorar fragmentos de sua vida e a de seus amigos, também apresenta o seu posicionamento. Apesar de viver em meio a esse cenário, não possui um papel engajado. Participa dos movimentos contra o governo, pois já está inserido nesse contexto devido ao círculo social do qual faz parte. Enquanto seus amigos e sua namorada, Dinah, se engajam na luta contra o regime militar, Martim emerge em suas angústias e na esperança de um dia reencontrar sua mãe. Por isso, refere-se a si como um covarde: “Um covarde. É o que penso hoje, quase dez anos depois, nesta tarde sufocante de verão [...]. Um covarde que virou as costas para a manifestação” (HATOUM, 2017, p. 51).

Através da literatura, temos preservada a memória desse período, proporcionando, assim, reflexões e debates sobre o assunto como uma forma de não esquecer as atrocidades cometidas durante o período ditatorial. Desse modo, é importante que cada vez mais tenhamos obras que abordem esse contexto histórico e político, para que os debates e reflexões sobre ele sejam cada vez mais frequentes.

## CONCLUSÕES PARCIAIS

Conforme abordamos, este estudo teve como objetivo apresentar a produção literária durante o regime militar brasileiro, levando em consideração três diferentes momentos. Além disso, foi escolhida para ser enfatizada a obra *A noite da espera*, de Milton Hatoum, que possui como pano de fundo a ditadura militar. Através da análise da obra, foi possível perceber como o contexto político é apresentado na narrativa através dos elementos que o narrador, Martim, dispõe para contar a história.

Para chegar ao objetivo esperado, buscamos primeiramente traçar um panorama histórico e literário das produções lançadas durante o contexto militar. Nesse panorama, abordamos as principais obras de cada momento e as características gerais dos diferentes momentos de produção. Além disso, apresentamos uma breve reflexão sobre as principais características do regime militar. Após esse panorama, enfatizamos a obra de Hatoum, através de uma breve análise, levando em consideração a maneira com que o contexto político é apresentado durante a narrativa.

Através do panorama histórico, chegamos a três momentos de produção (1964-1989, 1989-2000 e 2000-2016). No primeiro momento, há a publicação de obras de ficção e não ficção. No segundo, a predominância de narrativas testemunhais. Já no terceiro, obras que apresentam em seu conteúdo lembranças, tanto dos autores como de pessoas conhecidas. Nesse viés, a obra de Hatoum, escolhida para ser analisada neste estudo, permite que os debates sobre esses assuntos também se tornem atuais, o que proporciona, além disso, cada vez mais reflexões nesse sentido.

Desse modo, considerar a produção literária escrita durante e pós-regime militar é de extrema relevância. Esses estudos, como já citado anteriormente, dão margem para reflexões sobre o assunto, fazendo com que esse período não seja esquecido ou relativizado. Nesse sentido, é importante que a escrita e a publicação de obras com esse viés sejam cada vez mais frequentes, para que dessa forma os debates em volta desse assunto não se acabem.

## REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FERNANDES, F. **De Golpe a Golpe**: política exterior e regime político no Brasil e no Chile (1964-1973). Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2017.
- HATOUM, Milton. **A noite da espera**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Escritos indignados**: política, prisões e política no Estado autoritário. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo. **Literatura e ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

## GEOPOESIA FLÚVIA E ARVOREAL: QUANDO VIDA E TEORIA *AMAZONIAM*

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)  
Sara Gonçalves Rabelo (IF Goiano)

*Andara é a Amazônia*

É?

*A vertigem. Tira a terra de sob os nossos pés e, no entanto, não a perdemos de vista. Não devemos. Para radicalizar a aventura de uma literatura de região, para transgredi-la na sequência região, mundo: uma região como metáfora da vida.*

*Agora conto a vocês o conteúdo de um outro sono*  
(CECIM, 1988, p. 234)

A geopoesia existe para enfrentar vertigens e buscar a leveza sustentável do ser. Radicalizamos a compreensão do literário de uma região para, como coloca Cecim (1988), transgredi-la na sequência da região, pois a região não é nunca regional, mas a metáfora de uma vida, de vidas. A noção criativa referida em nosso título retoma uma geopoesia amazônica das águas e das árvores. Por extensão, articulamos um conjunto de vozes suscitadas nos estudos: orais e escritas, antigas e atuais, sérias e cômicas. Prenuncia-se em andanças, navegações e até mesmo em *ignorâncias* e sabedorias o desejo de arquivar e anarquizar, deixar-se perder e sonhar.

Da imensa tradição de escritores e contadores de histórias que peregrinaram por *vareadas* e *niemares*, grandes rios e *cobras grandes*, para compor suas obras, formando um grande tabuleiro de localidades e variedades, colher os segredos e cios da terra. Mergulhar no encontro de rios, navegar dias e dias cercado de árvores e bichos por todos os lados, adentrar quilombos e aldeias como quem entra num terreiro, numa roda, num circo de lona puída. Assim, as águas e árvores se amazoniam. E estas são ideias e imagens da geopoesia: peregrinar, modos de ser e estar e, às vezes, voltar para contar. Com isto, essa prática e teoria do literário, em campos gerais e plurais, com sua amplidão de temas e de significados, apresenta-se e dissemina-se no âmbito da transdisciplinaridade, em busca de um arquivo que movimente memória e interpretação, transe e transeuntes.

Na *geopoesia amazônica*, buscamos um fazer literário da experiência, atrelado à biodiversidade, à condição amazônica e *a-uma* zona de influência (geopoética) da *floresta*. Passagens que vêm funcionando como vertentes e substratos teórico-metodológicos para o exercício de observação, colheita e recriação de raizamas. Numa espécie de curadoria polifônica (RABELO, 2021) de vocalidades e corporalidades que traduzem uma escrita de vida – entendendo que escrever é fazer-se vivo – e numa escrita de morte – entendendo

que essa teoria do literário milita ecologicamente e pratica uma crítica preocupada com as ideias e destruições do nosso tempo.

Quando a geopoesia é flúvia e arvoreal, é necessário buscar novas vertentes da interpretação e dos substratos da memória. Instaurados numa tentativa de superar o colonial com uma resposta dialógica à colonização, conjugando-se, neste novo milênio, com os estudos da cultura popular, da oralidade e da performance, essa base curatorial e anarquivista integra o pilar de uma dinâmica intelectual que reverbera na prática de um pensamento oral, corporal, performático, que se traduz por escrito. Na condição de *etnoflâneurs*, buscamos autores e pesquisadores que peregrinaram (ou peregrinarão) por Brasis liminares em busca da *língua certa do povo*, da *língua errada* do povo: para macaqueá-la, estilizá-la, degluti-la, mastigá-la, imprimir-la, livrá-la. Nesse sentido, parafraseando a máxima do *etnoflâneur* colonizador Antonio Vieira, trabalhamos com aqueles que “sairam para escrever”, com aqueles que “escreveram sem sair” – mas que trazem ecos dos andantes que foram povoando essas *passagens*.

Principalmente para aqueles que vão a campo para escrever e comungar, encontrando vazão intensa e intensiva no exercício de *humanização* da palavra. Entre os mais empoeirados gabinetes e bibliotecas cheias de ácaros, diante de *redemunhos* de terra vermelha e festejos entre vãos e *pula-pulas*, o *etnoflâneur* enseja o mesmo processo encontrado naqueles leitores que realizaram Literatura de Campo. Nesse exercício de crítica polifônica, a história da geopoesia amazônica, em suas variantes impressas e orais, estará ligada às vivências de um campo-periférico de onde ecoam vozes históricas, entre paisagens e veredas, banheiros e maresias, moradores de rua e moradores de orlas, discursos de festa e de feira, e tantas outras variantes em que o fazer literário, entre visagens, se torna respondível.

A pergunta patente nesse percurso é: que modos de olhar são cambiados quando o geopoeta anda por locais recônditos, buscando, em aparentes vazios demográficos e novas paisagens humanas, aquilo que se configura como material e matéria de geopoesia e da constituição desses narradores?

O leitor percorre, a cada passar de página, os mais diversos ritmos e cadências. Uma mesma e outra experiência estética é instaurada no conjunto com seus ecos de êxodos e memórias de raizamas. A experiência emana de muitas fontes, e quanto mais é conhecida, mais se restitui no ser. Chega-se à poesia por muitos caminhos. Nos vãos, ela é uma experiência direta e cotidiana. Nas navegações, o alumbramento pode ser uma experiência imediata, a lembrança de um contador de histórias, um trecho de conversa enquanto se aproxima, o encontro das águas, uma distância que se deixa subir e descer na duração de um longo dia.

Seguindo pistas deixadas por autores da região Centro-Oeste-Norte, a noção movimenta nosso trabalho em articulação com várias áreas do saber que cooperam com nossa investigação. Assim, discutimos a geopoesia flúvia em interação com as ideias de dialogismo, polifonia, performance, grande tempo, alteridade e de *flânerie*. A fundamentação

teórica do termo, situada entre constructos de Bakhtin (2002), Benjamin (2018) e Turner, revela-se prudente para atravessarmos leituras que são abertas, sensíveis e humanas. Tratamos, com a ampla assimilação das abordagens, de efetivar uma crítica polifônica provocadora “do diálogo entre os elementos estético e ético em uma mesma dinâmica interpretativa e capaz de observar o literário e o cultural no mesmo horizonte de observação” (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2015, p. 230). O caráter estritamente respondível e responsável da pressuposição metodológica aqui ilustrada favorece os caminhos transdisciplinares que compõem nosso estudo.

Assim, a geopoesia beneficia-se com as abordagens da crítica polifônica, porquanto também situada em arena dialógica. Essa proposta interpretativa também é agraciada com os postulados desse método bakhtiniano, uma vez que visa sempre a um resgate das vozes e dos discursos vivos que veicularam (e ainda veiculam) nas terras dos Brasis representados. Dessa forma, priorizamos um modo de pensar o literário que viabilize confrontos entre o dialógico e o monológico, entre o sério e o cômico, entre o ético e o estético, ou simplesmente entre o real e o ficcional. Nosso horizonte de observação conjuga tais elementos a fim de alcançar reflexões em torno da geopoesia flúvia desmembrada adiante.

Pensada como constructo teórico, as raizamas de Brasis liminares enformam uma base sólida para revisar os modos de contar as histórias dos Brasis – seja recuperando memórias transmitidas pela oralidade, por meio da canção brasileira, seja pela escrita, com versos e prosas de nomes significativos de nossa literatura. Nascida no país que tem nome de árvore, nas áreas de confluências do Cerrado e nas zonas de influência de Brasília e Goiânia, nossa teoria implementa ferramentas para pensar as artes do Centro-Oeste-Norte. Este estudo, precisamente, se debruça nas narrativas dos Brasis liminares para discorrer sobre o processo pensamental da vida flúvia e arvoreal do Norte. Entre pedras do sono e rios do sono, esses processos contam, recontam, desencontram e encontram caminhos na derradeira passagem dos caminhantes e retirantes, como inventa Cecim (1988):

Mas nós, aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure.

Quem jamais deixaria a Terra (e a terra, com minúsculo) para entender que é a partir do enfrontamento (o empoderamento pela territorialidade) que percorremos, como viajantes, *as florestas e as águas amazônidas*? Para essas viagens, caminhamos com outros viajantes e *etnoflâneurs* do mundo, vasto mundo, como Gaspar Carvajal, Cristóbal de Acuña, Antonio Vieira, Humboldt, Spix e Martius, para, então, acompanhar os *flâneurs* do Centro-Oeste-Norte-Nordeste brasileiro. Na companhia de escritores, tais quais José Veríssimo, Inglês de Souza, Milton Hatoum, Vicente Cecim e o autor-satélite Euclides da Cunha, bem como de poetas/poetisas do Norte, dentre as quais Franciná Lira e Priscila Lira de Oliveira, Ana Maria Peixoto, Pollyana Furtado, Lia Testa, a poesia se torna ge-

opoesia e o falar se torna vivo e passeante nas vozes de alunos, pesquisadores e amantes que, em suas *etnoflâneries* (individuais) e etnocartografias (coletivas), transportam os paus e pedras, os Brasis e os seres esquecidos pelas regiões vitais: posto que flúvias e arvoreais.

Em exercício de escutas sensíveis, calcadas em raízes, rizomas e raizamas, a geopoesia está sempre pronta para colher a palavra viva e fazer do presente, história. Colhendo vozes e sementes, reflorestando *fozes* e *margens*, a crítica polifônica percorre niemares navegados e escava magmas e metáforas. Esse escrever da geopoesia deve ser “Denso e leve como o voo das árvores”, pois “às vezes é preciso/ arrancar as raízes para seguir íntegro” (PIMENTEL, 2015, p. 77).

Os ativistas da geopoesia amazônida – que vêm do povo e que habitam universidades e páginas – são intelectuais em organicidade com as gentes, com a terra e com a Terra. Pensamos em Itamar Paulino, Juciane Cavalheiro, Allison Leão, Gerson Albuquerque, Renata Rolon e os *pensadores-satélite* Willi Bolle, Ana Clara Medeiros, Lemuel Gandara e Paulo Thomaz.

No ser tão, no tão ser, nos ermos e gerais, a constituir uma ou várias poéticas populares do Centro-Oeste-Norte-Nordeste, essa literatura de campo se consolida. Nos deslocamentos, o escritor e o crítico vão a campo para, na presença de transeuntes, demigrar-se na memória oral, corporal, performática. Conjugando manifestações particulares, posições volitivo-vitais de *etnoflâneurs* no relato-pesquisa, anotamos e tomamos notas enquanto ouvimos e vivemos profundamente aquele momento.

No encontro com a comunidade, no corpo coletivo da multidão, a geopoesia nasce e reconhece populações e nações liminares: indígenas, quilombolas, interioranas, ribeirinhas, e tão longe, tão perto, tão, tão distantes (onde?). Na comunhão entre escrita e espaço, entre a cultura popular e o escrevente, entendemos a necessidade da produção por ética e crítica numa grande cruzada de preservação pensamental.

Peregrina-se para pensar, para ouvir, para festejar. Retornamos para contar e guardar, no corpo vivo da linguagem viva, as marcas dos transes e dos trânsitos:

Com isto, esta literatura, em campos plurais, com sua amplitude de temas e de significados, apresenta-se e dissemina-se no âmbito da transdisciplinaridade. Esta vertente, instaurada numa dialógica da colonização, conjuga-se, neste novo milênio, com os estudos da cultura popular, da oralidade e da performance. Esta base integra o pilar de uma dinâmica intelectual que reverbera na prática de um pensamento por escrito. Quem viaja, quando volta, volta para contar e rememora a narrativa da peregrinação. O deslocamento, no viramundo, altera, *gauche*, modos de percepção da vida, de construção da história, de ruptura com o cotidiano e alia-se aos movimentos das artes vitais e da valorização das experiências dos indivíduos e de coletividades (SILVA JUNIOR, 2013, p. 7).

Nos festejos, nas rodas, nas conversas, nos lamentos, nas alegrias, na vida, no final de noite sem luz e sem energia, nos locais onde nem imaginamos, está a geopoesia. Assim como nas cantigas, nas rimas, nos sons, no *colo* e na cultura. Nessa amplitude de possibilidades também interdisciplinar, lembrando vozes esquecidas, buscamos formas

de descobrir, encontrar, divulgar as culturas, os falares, as comidas, os povos, as histórias, os contares do interior do país.

No processo de centralização e colonização, o Centro-Oeste-Norte-Nordeste foi e ainda é deixado em sua existência deslocada. Nessa caminhada testemunhal, muitos *etnoflâneurs*, no Brasil, foram e ainda são importantes e refletem esse “mostrar” atual: de Euclides da Cunha a Mário de Andrade; de Hermilo Borba Filho a Carlos Rodrigues Brandão; de Antonio Candido a Alfredo Bosi – para ficar apenas com alguns –, todos estes trouxeram para outras regiões o falar e o pensar da geopoésia. Nos cantos e encantos do falar, cada um destes nos trouxe um pedaço dos vários Brasis esquecidos e que nos levam a viajar, a estudar, a entender cada particularidade regional, no intuito de permitir que estes tenham fala, voz, presença e direitos: “*Posição: contra o regionalismo e ao mesmo tempo por uma revolução de região, só o mito e o delírio poderão alguma coisa*” (CECIM, 2009, p. 10, grifo do autor).

O *etnoflâneur* digital que a atual pandemia da Covid-19 nos impõe nos tirou muito, mas é a única possível. É na reinvenção de acordo com cada necessidade, algo tão presente nas inúmeras regiões esquecidas do país, que *lives*, eventos, vídeos e imagens trazem aos interiores dos nossos lares o acesso a produções atuais.

Enfim, analisar e fazer geopoésia, independentemente do período, é fazer cruzamentos culturais da história com biografias de pessoas e de gerações que viveram e fizeram essas centroestinidades. O pensar geopoético é uma busca constante de encruzilhadas pensamentais, pois é impossível saciar o coração que se traduz em palavras. Nesse cruzamento, a poética da terra evoca memórias vivas que, ao invés de criar fronteiras, retomam memórias pessoais e coletivas, revelam símbolos e revelam povos:

A geopoésia busca obras literárias que contenham em suas páginas detalhes da condição humana. Escritas em que o contexto, dentre os vários traços da vida, revela doses de memória, fatias de desejos, revelações de símbolos, porções de nomes, fronteiras não de cercar – mas de abrir. Interessa-se por escritores que viveram entre mundos paralelos, cada um à sua maneira, ao seu estilo, sempre buscando escrever regido pela predominância de sentimentos humanos, que tenta imitar (recriando) o mundo em movimento – mesmo que numa cidadezinha qualquer. Afinal, não são *localidadezinhas* quaisquer, a Paris de Gargântua, a Dinamarca de *Hamlet*, a Mancha de *Dom Quixote*. Não foram tão ínfimas as paragens de Edgar Allan Poe, a Paris de Balzac, o Rio de Machado, a São Paulo de Mário de Andrade, a Lisboa de Pessoa, a Dublin de Joyce [...] (SILVA JUNIOR, 2018, p. 58).

Essa geopoésia da condição humana – cultura popular, oralidade, memória, vocalidade, performance artística e cultural – evoca antigas veredas e novas vertentes para os estudos literários e culturais. Se lembrarmos que esses trabalhos já foram vistos em outros momentos como uma “literatura de pobre” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 7), como uma forma de diminuir essa literatura nos grandes centros do país, hoje ela se mostra necessária e atual. Nessa difusão dos últimos anos de literaturas vindas, principalmente, do Norte, com autores como Cristino Wapichana, Ailton Krenak, Julie Dorrico, dentre

outros, vemos a força literária e regional que traça os caminhos do *etnoflâneur* atual que transita.

O que nós, *flâneurs*, assim como Walter Benjamin em sua obra *Passagens*, fazemos é flunar e ler, sentar e ouvir (mesmo remotamente) e transmitir. É fazer um trabalho bibliográfico (RABELO, 2021) de cada relato e de pessoa-história ouvida. Investigar os contextos de cada obra é entender onde a biografia encontra a bibliografia. Na realidade de cada indivíduo encontrado, vida e narração se misturam, um passa a fazer parte do outro, já que as narrações são mais que meras histórias, são narrações de um povo, uma história, vidas, séculos de sofrimentos, de alegrias, de lutas. No trabalho curatorial das paisagens e pessoas que colocam no papel relatos e histórias de um povo e de um tempo. Na curadoria polifônica, indo ao encontro da teoria de Bakhtin (2002), esse trabalho biobibliográfico ocorre “de forma semelhante ao trabalho do curador na arte, [...] e se preocupa com a organização da fatura final do que é editado” (RABELO, 2021, p. 49).

Mas como falar do/da geopoeta (*Der Erzähler* em Walter Benjamin) neste processo pandêmico de tantas mortes e tanta escrita em tempos de morte? Vivendo e sobrevivendo nestes últimos dezoito meses, testemunhamos uma força que vem do Norte e do Nordeste.

Nesse enfrontamento, que, na verdade, nos aproxima, o geopoeta, em todas as suas variantes e formas – *flâneur* urbano, *flâneur* sertanejo, *flâneur* de orla, dentre outros –, faz com que aproximação e distanciamento, empatia e diferença, entranhas e entrelugares se combinem e se encontrem. Sob a alcunha da busca pela imagem, pela fisionomia, o *etnoflâneur* acessa o arcaico e o mágico, as fronteiras entre consciência e inconsciência, e traz isso para a materialidade dos estudos: “a escolha do narrador (*Der Erzähler*) é um dos elementos centrais para o escritor liminar” (CAVALHEIRO; SILVA JUNIOR, 2021, p. 9).

Tendo como premissa o olhar do *etnoflâneur*, Walter Benjamin, aquele que anda, caminha, observa, se coloca como um local, mas é, ao mesmo tempo, um estrangeiro que busca descobrir e conhecer as particularidades. Assim são aproximadas culturas e imagens, resíduos e passados:

A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância (BENJAMIN, 2018, p. 702).

A geopoesia caminha, então, com esse *flâneur* que conduz, que vai e volta e se encontra na rua, na estrada, na praça, na cidade, na vila, na comunidade. Em conjunto com as literaturas que circulam no interior do país, transforma a memória urbano-benjaminiana em uma forma “camponesa”. Portanto, a *etnoflânerie* engendra a mesma busca de Benjamin, mas em realidades e sonhos muito diferentes. Nos passos dessa faceta da crítica polifônica, as identidades individuais e coletivas afloram, revelam, convergem com as experiências individuais de cada um.

Na densidade e leveza do voo das árvores – imagem representativa dos casos acima ilustrados –, a geopoesia se *amazonia*. Nesse *amazonizar-se*, vivenciamos experiências profundas e singulares que rememoram espaços sofridos e particulares: “Nesta geografia, não só os rios, mas também as ideias, os desejos, os projetos de vir a ser, tramam labirintos. Nada a conter. Não nos peçam a coerência e o linear” (CECIM, 2009, p. 8).

Estes também invadidos, dizimados, esquecidos e negligenciados. Em uma terra invadida por pastagens, soja, milho, lavouras no geral, o Cerrado e a Amazônia tentam sobreviver, reter a água que ainda lhes resta, controlar o calor que escalda seu próprio povo. No caminhar do *etnoflâneur*, vemos cada desmontar dos vários Brasis: a linha da pobreza se aproxima mais de cada um desses lugares que sofrem.

Na visão e no testemunho do geopoeta, ele tenta, assim como Godoy Garcia, ao narrar a construção de uma cidade planejada no meio do Cerrado, trazer para os polos culturais, políticos, econômicos a voz daqueles pequenos e esquecidos. Essas negligências (de pessoas e de florestas) retomam um grande país que só é possível a partir dos pequenos Brasis que encontramos ao percorrer florestas, cerrados, paisagens, mas que têm dado lugar a culturas que vão além da subsistência:

No momento em que a soja invade o cerrado e a atual conjuntura vende a água do país, a relativização semântica da palavra-rio funda, então, um mundo novo – não exatamente um Novo Mundo (SILVA JUNIOR, 2018, p. 48).

Com a consciência de que a geopoesia faz parte de um mundo novo (mas não de um novo mundo), pensamos esse constructo teórico em seus detalhes que se transformam em vestígios de outros tempos, outras chuvas, outros narrares, outras narrativas. Traços palavrais que, nas mãos do geopoeta, se tornam desenhos, riscos e dados. No desassossego da vida, cada lugar se torna um lugar de habitar histórias, de abrigar o ser, de ser exposto e de mostrar às sociedades distantes a sua verdadeira história.

A geopoesia lida, então, com o espaço que é símbolo. Nesse espaço, somos obrigados a lidar com a hegemonia do Sul e do Sudeste, precisamos lutar para que as existências humanas tenham voz e espaço:

A palavra vem sendo utilizada no plural para definir esse espaço, sempre coletivo, que é um símbolo. Territorialidade que permite exprimir tensões no interior, literal, de nossa história literária. Se, por um lado, a hegemonia histórica do litoral, do Sudeste e do Sul predominaram, por outro, buscamos as expressões de um emaranhado de existências humanas compostas ao longo de migrações. Migrações de vozes, de corpos, de genes. Metamorfozes geradas no próprio caminho, na própria multiplicidade – nunca *egocentradas* (SILVA JUNIOR, 2018, p. 33).

Nesse processo colonizatório, gerado no próprio caminho de criação e consolidação de Brasis que necessitam do outro e que, por muito tempo, viu em si o insuficiente, o pouco e o desprezável, Vicente Cecim ressalta que “a história é vista com um outro olhar”. Esse olhar do outro, do europeu, do colonizador nos impôs padrões, crenças e cantos que incluímos como nossos e, ao mesmo tempo, aprendemos a desprezar o nosso,

a cultivar o outros, a esquecer as inúmeras comunidades, os relatos que retomam os detalhes que nos fazem culturalmente únicos:

Vítimas de uma sociedade violentamente gerada pelos mais evidentes padrões de colonização, nossas chances de mudá-la começam na visualização da face oculta de quem nos fez isso. Este é um esforço que precisa voltar bem atrás, e que deverá se espalhar, interrogativamente, em várias direções, para obter êxito. Historicamente, a História vista com um outro olho, não essa de *a priori* infalíveis, mas uma de navegações frequentemente sem leme e em rumo incerto, historicamente, a falência do Ocidente culto instituído, aristotélico e cartesiano, pragmático enfim, tem sido uma crença estúpida, contagiosa e exportada para os quatro cantos magros do mundo, num dos quais nos incluímos, embora devamos estar solidariamente em todos eles: uma crença que afirma que só os dias despertos existem, sendo todo o resto fantasma, isto é: a parte dos sonhos (CECIM, 2020, p. 4-5).

No esforço de voltar e trazer a história do outro, como bem coloca Cecim, a geopoesia rememora as passagens e as vivências, os sonhos das vítimas de uma sociedade opressora e que esquece a quantidade de Brasis que há dentro do Brasil. Em um deslocamento cultural que oprimiu o nosso e expandiu o outro, em suas viagens *holocáusticas* pelo país até hoje tão pouco conhecido pelo seu próprio povo, por séculos, fomos apenas colônia, um pedaço de terra sem identidade, sem riqueza que viesse de seu povo, um lugar onde a riqueza vinha da terra e dela deveria ser retirada.

Em um processo de desapego da cultura que está no litoral e, assim, mais próxima de outros países, a geopoesia teve sua origem em um lugar criado por brasileiros, por nativos, por candangos:

Os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos. Pessoas, ideias e manifestações emigrantes deixaram a Ibéria e partiram em suas jangadas de pedra para Terras incógnitas. O Atlântico, pilar e porta do Tejo, ao qual os portugueses estiveram tão ancorados, é o mesmo que serviu de ponte para uma colonização escravagista, diaspórica e holocáustica. Procuraram o Paraíso – não encontraram e ofereceram o Inferno. Durante séculos o Brasil esteve no Litoral, sina de colonizadores jangadeiros. Depois, desapegou-se desta cultura unilitoral e se redescobriu no interior do país. Suas capitais migraram: Bahia, Rio de Janeiro, Brasília. Bahia foi fundada por lusitanos. Rio de Janeiro não só foi fundada, bem como serviu, por um tempo, de capital à coroa. Somente em 1960 uma capital nacional foi realmente pensada, fundada e vivida por brasileiros. De certa forma, somente neste momento nos livramos realmente do hífen (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015).

A poesia que vem de dentro, a geopoesia que mistura espaços e traços, teve em Brasília, terra niemar, seu espaço. Nas narrativas do falar do Brasil central, na construção da primeira capital inteiramente nacional, “fundada e vivida por brasileiros”, Jose Godoy Garcia nos apresentou a busca errante pela “língua do povo”. Narrativas que rememoraram a construção de Brasília voltam-se ao povo que ali estava, àqueles que, vivos, permitiram que a terra central – Goiás – fosse, a golpes, a marteladas e a enxadadas, construída com o intuito de solidificar a liberdade tão sonhada:

A poesia de Godoy Garcia desenvolveu-se nesta errância. Errante como um rio que corre certo para o mar, o poeta correu ao contrário e manteve-se fiel à busca da palavra arraigada à cultura do Brasil Central. Sua trajetória como poeta, prosador e ativista ligado a partido comunista espriam-se num pensamento voltado para o povo, para uma dialógica de busca da compreensão do indivíduo brasileiro em sua condição tão desigual, à sombra de golpes que desejam tirar de nós aquilo que temos de mais profundo – um desejo de liberdade (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2015, p. 100).

Nessa busca constitutiva do ser pela liberdade, misturada a condições políticas e anseios totalitários, como postula Silva Junior (2018), o mundo passa a ser visto, em seu espetáculo, como páginas-rios que correm e que modificam, que trazem relatos e levam narrativas. Naquilo que Silva Junior (2018) nomeia de “*demigrações literárias*”, os locais e as realidades de cada um dependem do mundo exterior, de estruturas diariamente construídas e que culminarão em uma história a ser contada:

As *demigrações literárias*, naquilo que elas abarcam dos discursos e localidades, dependem da organização interna das referências ao mundo exterior e se edificam nos elementos estruturantes de uma história ainda a ser contada. A literatura de campo ordena, então, pela fatura, um conjunto de imagens que suscitam no leitor uma impressão de mansidão, ladeada pelo desassossego constante de uma era. Aquilo que os manuais de história literária silenciam, a crítica centroestina responsável faz chover. Águas contra a seca, nas terras da Terra – que é a casa da liberdade (SILVA JUNIOR, 2018, p. 48).

Nesse processo de construção de imagens, apagadas por séculos por uma sociedade opressora, a literatura, a geopoesia, as terras centroestinas enaltecem, retomam, espalham e dialogam com as literaturas de tantas outras regiões. Nos falares de Brasis liminares, etnoflanando pelo Norte e pelo Nordeste, a necessidade de uma consciência do enfrentamento em cada pequeno povoado, como forma de mostrar a importância das narrativas regionais, dos contares dos mais velhos, da interpretação das crianças, nunca foi tão importante quanto hoje.

Na crítica dialógica que muda e mistura os falares dos tantos povos que fazem do Brasil vários Brasis, na leveza dos seres e dos falares acolhedores em cada um dos narradores, na voz daqueles sempre prontos a contar e a narrar, já que ninguém ainda disse a última palavra (BAKHTIN, 2002), segundo Silva Junior (2018, p. 49), “a geopoesia colhe vozes e sementes, *fozes* e semânticas”. Nessas vozes semânticas emanam autores liminares. Na colheita de Godoy Garcia, entendemos o geopoeta, a *geopoesis* em sua forma mais jovem. No autor centroestino nos ligamos, como cidades que surgem junto aos rios, à água. Como correntes e afluentes, a geopoesia de autores como Garcia faz com que o humano se torne um elo único e intransponível. Nas ligações humanas de pequenos vilarejos e cidades do interior, o errante que voa retorna, sempre, a depender da época do ano, dos festejos, da família e de raizamas que dialogam, bocalmente, em cada conversar:

Somos água de sono e é dessa água que, nós todos, estamos ligados. Afluentes diferentes de uma mesma corrente: o humano. Move-se uma coleção de seixos de geopoesia que, uma vez agrupados pela crítica colecionadora (imagem benjaminiana), permite-nos refazer um breve passeio por uma poesia capital. O jovem poeta de Rio do Sono dá vazão ao poeta revolucionário. Esse Rio do Sono localizado no Tocantins é topográfico, mas é também um rio pensamental. Ele corre e banha as pessoas, ele responde à pedra do sono

cabralina, à rosa do povo drummondiana e em um plano mais geral, José Godoy Garcia segue na esteira de várias tradições populares e orais. Se as histórias de guerra e de nazistas chegam em seus poemas, as histórias de meninas prostituídas e mulheres presas por roubo de pequenez também chegam. O ser é lenda, o rio é lenda e as crianças e os poetas sonham com rios. Há muitos fantasmas e “os maus” sempre voltam. Mas nas águas há belezas de belos tão simples que podem virar versos (SILVA JUNIOR, 2020a, p. 61).

Assim como na obra de Godoy Garcia, em Milton Hatoum navegamos em narrares, fozes e falas: “Onde o rio é a rua percorremos ‘casas ilhadas’ e ‘teatros de *belle époque*’, onde a rua é o rio encontramos moradores de orla e seres da terceira margem” (SILVA JUNIOR, 2020a, p. 70). Do sertão que criou tantas obras, da literatura de campo que trouxe do colonial tamanhas experiências corredeiras como água e no literário amazônico que reverbera pelo mundo flúvio, rompe Hatoum:

Os contos de *A cidade ilhada*, com seus indivíduos, deveras humanos e ilhados, respondem. Respondem e abrigam sempre esse sentido transitivo da pergunta para saber o nome ou quem são os tais selvagens (antropófagos ou não, pois viajar é sempre um ato de “canibalismo”). Narrativa e narradores da geopoesia formulam, nessa transitividade da partida e do encontro, do trânsito e do transe, do deslocamento e da chegada, o ilhamento. A geopoesia pensa que a arte (e a crítica literária) do século XXI já não pode ser apenas passiva. Ela necessita do verbo e da memória e implica uma outra dimensão presente em ambos: a transitividade. A geopoesia traz sempre a dimensão histórica da palavra e coloca em evidência o elemento revolucionário, posto que é ação, do ato de narrar. Nessa língua viscosa, numa cheia de sentenças-rio, é que a literatura amazônica se define: [Sharma] “Escritores e marinheiros estão quase sempre longe de seu lugar, cada um a seu modo. [...] Para mim, a Amazônia é o mapa de um labirinto infinito”. Nessa imensa floresta em que vagam pessoas que faunam e floram “viajar [...] não é entregar-se ao ritual (ainda que simbólico) do canibalismo? (A natureza ri da cultura) (SILVA JUNIOR, 2020b, p. 60).

Nessa “dimensão histórica da palavra”, trouxemos Milton Hatoum e Vicente Cim em seus indivíduos ilhados, em suas individualidades escritas em regiões, muitas vezes esquecidas, do Centro-Oeste-Norte-Nordeste. Na miscelânea de autores que tanto lutaram para que essas regiões e tantas pessoas tivessem suas vozes ouvidas pelo Brasil e pelo mundo, a geopoesia permitiu a transitividade “do encontro, do trânsito e do transe”. Neste ensaio, trazemos um caminhar de recordação, de memória e de revolução. Revolução do ato de narrar e também do escrever, do mostrar e do transcrever, do ouvir e do ressoar, do caminhar e do visitar, do ser brasileiro e estar, em cada canto, ligado àquilo que é mais importante: o falar.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.
- CAVALHEIRO, Juciane; SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Relatos da subjetividade: personagens subalternas na obra de Milton Hatoum. **Letrônica**, v. 14, p. 1-11, 2021.
- CECIM, Vicente. **Viagem a Andara: o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- CECIM, Vicente. **Manifestos Curau**. Meio Digital, 1983; 2009. Disponível em: [http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto\\_Curau.pdf](http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf). Acesso em: 18 set. 2020.
- GARCIA, José Godoy. **Araguaia mansidão**. Poesias. Brasília: Thesaurus, 1999.
- HATOUM, Milton. **A cidade ilhada: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MACHADO, Dionísio Pereira. **Raizama**. Goiânia: Instituto Goiano do Livro, 2000.
- PIMENTEL, Renata. **Denso e leve como o voo das árvores**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.
- RABELO, Sara Gonçalves. **Mulheres de vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. **Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, v. 5, p. 232-248, 2015.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: literatura de campo e história do centro-oeste. **Revista Nós: cultura, estética e linguagens**, v. 3, p. 93-105, 2018b.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 228-245, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p228>. Acesso em: 31 out. 2021.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Ensaio sobre a geopoética flúvia: de José Godoy Garcia a Milton Hatoum. *In*: CAVALHEIRO, Juciane dos Santos; ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; SILVA, Allison Marcos Leão da (org.). **Amazônias: literaturas, histórias e outras invenções**. 1. ed. Rio Branco: Nepan Editora, 2020a, p. 53-82.
- \_\_\_\_\_. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB)**, v. 22, n. 35, p. 7-10, 2013. Disponível em: [http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf\\_2](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2). Acesso em: 10 set. 2021.
- \_\_\_\_\_. Centroestinidades e geopoética: casa de morar Niemar é a poesia. *In*: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; LEITE, Karine; SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; GANDARA, Lemuel da Cruz (org.). **Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás**. 1. ed., v. 1. Goiânia: R&F Editora, 2018a, p. 53-80.
- \_\_\_\_\_. Geopoética das águas do centroeste-norte: etnoflâneries e enfrontamentos em José Godoy Garcia e Milton Hatoum. *In*: SILVA, Francisco Bento da; NASCIMENTO, Maria de Fátima; CAPIVERDE, Tatiana da Silva (org.). **Narrativas literárias: ensaios críticos e tradução cultural**. 1. ed. Rio Branco: Nepan Editora, 2020b, p. 37-63.

## SILÊNCIO POÉTICO: A DOBRA DO TEMPO EM *K, O ESCURO DA SEMENTE*, DE VICENTE FRANZ CECIM

Stélio Rafael Azevedo de Jesus (UFPA)

**Resumo:** O presente estudo investiga o tema da dobra do tempo em *K, O escuro da semente*, de Vicente Franz Cecim (2016). O trabalho identifica e interpreta no texto (palavra e imagem) a construção do silêncio poético, como experiência literária e filosófica, ao evidenciar a linguagem dos aspectos temporais originados da teoria de Platão (2013), Aristóteles (2009), Santo Agostinho (1973), Paul Ricoeur (1985) e Benedito Nunes (1995). Os tons escritural, mítico e alegórico da obra de Cecim fundamentam a representação literária do silêncio e apresentam-se como saídas figurativas de uma Amazônia física, fincada em uma temporalidade histórica, para uma metafórica, relacionada à poética da narrativa, como estratégia artística que provoca dobras temporais e abre possibilidades teóricas para pensar a literatura e a Amazônia.

**Palavras-chave:** Tempo. Narrativa. Poética. Amazônia. Vicente Franz Cecim.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O silêncio poético, como figuração de uma poética da escuridão, é apresentado na obra *K, O escuro da semente*, de Vicente Franz Cecim (2016), como uma saída da história enquanto único acesso à temporalidade, ou seja, a obra abre outras possibilidades, até insólitas, para pensar outras temporalidades fundadas na ficção. Para Castilo (2017, p. 70), na literatura, “as palavras ou os nomes silenciam; dito de outro modo, as palavras deixam de ter valor e função como linguagem pautada em uma lógica social simbólico-comunicativa e passam a ter uma imagem poética”. Imagem esta que, na dobra temporal, forma outras significações na obra de Vicente Franz Cecim.

As palavras poéticas, movimentadas ao estado de ausência, reconstroem um processo de regressão ao útero, ao cosmo, ao olho fulgurante presentes dentro do escuro da semente. Nesse sentido, há o movimento do retorno, um retorno ao óvulo da linguagem, como metáfora operada pelo fenômeno da ausência, como jogo estético e filosófico, articulado pela “poética da narrativa” (RICOEUR, 1984, p. 85).

É possível pensar *K, O escuro da semente* como uma obra cuja estrutura transcende a forma de texto somente enquanto palavra, pois apresenta imagens que interferem no conceito de texto, pois, distante da autoficção, a obra de Cecim refigura o próprio autor, que passa a fazer parte da obra como imagem. Dessa forma, o livro é uma iconoescritura, que trabalha simbologias ontológicas e viabiliza uma poética inventiva, ao refundar uma Amazônia que se mostra distante de seus estratos físicos.

## UM SER NA SEMENTE

As experiências fictícias sobre o tempo são originadas da relação entre *mimesis* e *poiésis*, pois “o primeiro efeito da imagem enquanto uso semanticamente inovador, integrada ao discurso feito obra, e que decorre da *mimesis*, é a suspensão da referência pelo próprio mundo que a obra fabricou ou *fungiu*” (NUNES, 1988, p. 24). A *mimesis* propõe simular e imitar o mundo e fundamentar outras possibilidades de expressão da língua. Paul Ricoeur (1985), em *Tempo e narrativa*, desenvolve a tríplice *mimesis*. O filósofo debruça-se em três estágios da *mimesis* para abordar a narrativa, em seu processo de prefiguração, configuração e refiguração do tempo, visto que, baseado no processo poético, o pensador abstrai da arte poética de Aristóteles saídas simbólicas de aporias temporais, e joga com dicotomias temporais da física e da alma, aliadas à fenomenologia do tempo. Sobre isso, Paul Ricoeur (1985, p. 219) escreve:

A suspensão das coerções do tempo cosmológico tem como contrapartida *positiva* a independência da ficção na exploração de recursos do tempo fenomenológico que permanecem inexplorados, inibidos, pela narrativa histórica, em razão mesmo da preocupação desta última em sempre vincular o tempo da história ao tempo cósmico, pela reinscrição do primeiro sobre o segundo. São esses recursos escondidos do tempo fenomenológico, e as suas aporias que a descoberta deles suscita, que fazem o vínculo secreto entre as duas modalidades da narrativa. A ficção, diria eu, é uma reserva de variações imaginativas aplicadas à temática do tempo fenomenológico e suas aporias.

Na mesma linha, Nunes (1988, p. 24) escreve:

A experiência fictícia do tempo, articulada pelo enredo no mundo da obra, e que se concretiza na ação das personagens, redescreve modalidades do tempo humano. Levada ao cabo principalmente pelas formas romanescas, em redescrição, em romances como os de Proust, Tomas Mann e Virginia Woolf, examinados por Paul Ricoeur – mas em tantos outros de nossa época que à semelhança daqueles também tematizam o tempo – concretizam-se por meio de variações imaginativas, que solucionam poeticamente os paradoxos agostinianos e as aporias fenomenológicas.

A suspensão do tempo da física, conforme debatem os excertos, é, na literatura, a identidade da concepção da poética da narrativa, pois sua negação comporta paradoxalmente sua aceitação. Com efeito, a interferência do escritor na criação temporal da obra formula novas faces temporais, não as subordinando às amarras do calendário como necessidade de vincular o tempo histórico à ficção para dar a ela foro de verdade documental, e sim como liberdade criativa. Se o tempo pode ser variado de sua face contínua, o escritor produz dobras em sua superfície, interferindo, por conseguinte, na lógica linear e nos “mecanismos de controle social” (LIMA, 2005, p. 336).

A identidade da obra de Cecim pertence ao desnutrir do humano, em imagem e palavra. A palavra *humano* se torna *umanoh*, com a letra agá (h) movimentada para o fim da palavra, em um processo de destruição, cujo percurso sai da história para “semente invisível do visível” (CECIM, 2016, p. 10). No interior da semente, há a escuridão, relacionada ao nascimento de uma existência, e também onde habita o “Serdespanto” (CECIM, 2016, p. 10), homem anterior à palavra gráfica. A essência do humano é encontrada na escritura de uma vida gerada no escuro, embora isso se dê de maneira a formar duas escalas: a regressão e a ascensão. Assim, com a suspensão do tempo físico, é dentro da semente que nasce a voz, que carrega em seu centro a ideia de mito:

Era uma vez,  
Em Andara  
Fosse uma vez,  
em Andara,  
Certa vez,  
em Andara  
havendo adormecido sob a lua amarela, a que nos alucina nas noites, de olhos fechados  
um tal K despertou  
em pleno dia, sob o encanto da lua branca, a que nos alucina nos dias, de olhos abertos  
E viu que havia se transformado em homem aéreo, já não mais humano. (CECIM, 2016, p. 17).

A expressão “Era uma vez” se vincula aos primórdios de um discurso narrativo, relacionado à arte de contar histórias. A narração, no texto, equivale a “articular o tempo de modo narrativo” (RICOEUR, 1984, p. 13) e libera o mundo da obra, atirando significados para fora de si mesma. Os valores simbólicos advindos da expressão deslocam a narrativa a um universo fabuloso, de aspecto fantástico, e abre as portas de uma obra para o mundo de Andara, a Amazônia mítica do escritor. A instauração de uma outra

realidade nos é apresentada quando um tal K acorda e se vê como homem aéreo, que não mais caminha, e sim sobrevoa sobre o mundo. K, que lembra a personagem homônima de Franz Kafka, peregrina por outro espaço, cuja atmosfera já não se parece mais com a da realidade dada, mas com um ar de metamorfoses: “E viu que havia se transformado em homem aéreo, já não mais humano” (CECIM, 2016, p. 17). K faz um percurso ao estado de semente, já que sua desintegração revela a quebra da imagem humana, matéria palpável que se desintegra como carne e sangue para tornar-se fenômeno linguístico, até a sua mais alta tensão na experiência da linguagem. O humano torna-se umanoh, posteriormente humano, para enfim reduzir-se à letra ó.

A letra ó tem em sua essência o vazio, que remete à semente, a um óvulo onde K habita. Há, no interior da letra, a voz poética, que ressona no silêncio do óvulo, como primeiro passo à dobra de um tempo que se inclina à ideia de origem, ao tempo do escuro da semente. A escolha do escritor pela ilustração de Leonardo da Vinci, ampliada na obra para evidenciar a figura, representa o ser dentro do ó ou “O”:

**Figura 1 - Ilustração ampliada de Leonardo da Vinci, representando uma criança dentro de um útero, século XVI.**



**Fonte:** Cecim, 2016, p. 9.

A ilustração de Leonardo da Vinci destaca uma criança no útero – ou no escuro da semente –, a representar a ideia de início, a gênese da vida. Entretanto, de forma semelhante, representa a gênese do retorno ao vazio. Na posição fetal, a criança está encolhida e com o rosto escondido entre braços e joelhos, e sua imagem constrói a ideia de um humano interior à língua, solitário na pré-gramática, formando-se no escuro da semente. Sondar o interior da semente é ir a um espaço do qual o escritor extrai ruídos e redige duplos, resultando em “sombras, miragens, imagens” (CECIM, 2016, p. 83). Nesse sentido, o óvulo simula a esfera poética que evoca sombras, miragens, noite, escuridão, penumbras iluminadas pela literatura de Cecim, que refunda outros sentidos para a imaginação. Segundo Paul Ricoeur (2000, p. 74), em *A Metáfora viva*, “a verdade do imaginário” mostra-se como “potência da revelação ontológica da poesia”, pois o

discurso poético preserva a dimensão mimética do imaginário. Aqui, o viés ontológico apresenta o itinerário oposto ao da ordem natural do tempo. Segundo Platão, o tempo, apesar da aparência mutável, tem a essência imutável, isto é, não possui movimento. Ao contrário desse conceito, Aristóteles defende que existe a dependência do tempo ao movimento dos astros. Para Santo Agostinho, ao contrário, o tempo, além de ser uma invenção divina, é a distensão da alma, isto é, a alma se distende no tempo para viajar do futuro ao passado, para apanhar as imagens gravadas no espírito. Em Cecim, no entanto, a esfera existencial de *K*, *O escuro da semente* subverte as lógicas temporais, evidenciando o aspecto ontológico do percurso temporal de *K*, a contrastar com a ordem natural e biológica, para, conforme escreveu Bergson (1999, p. 197) em *Matéria e memória*, manifestar a “sobrevivência de imagens”. Para Georges Bataille, em *A literatura e o mal*, o discurso poético, com sua potência metafórica, modifica a lógica do sentido. Assim:

A poesia não aceita os dados dos sentidos em seu estado de nudez, mas ela não é sempre, e mesmo raramente ela é o desprezo pelo universo exterior. São antes os limites precisos dos objetos entre si que ela recusa, mas admitindo seu caráter exterior. Ela nega, e destrói a realidade próxima porque vê nela a tela que nos dissimula a figura verdadeira do mundo. Não por isso a poesia deixa de admitir a exterioridade em relação ao eu dos utensílios ou das paredes. O ensinamento de Blake se funda no mesmo valor em si – exterior ao eu – da poesia (BATAILLE, 2017, p. 79).

A partir do célebre ensaio sobre William Blake escrito por Bataille, é possível notar que os ensinamentos, desviados ao texto de Cecim, fundam novas significações sobre o escuro da semente e sobre o que se origina de seu núcleo. De fato, mesmo de certa forma ligada a uma exterioridade remota, há uma negação de uma realidade concreta e próxima, conseqüentemente do tempo operado pelo relógio, valorizando, portanto, a essência elaborada por um aspecto mais imagético e fincado em instância ontológica. Nesse sentido, *K*, *O escuro da semente* possui autonomia em relação à realidade temporal que o cerca, pois a sua fonte de incompreensão como construção do insólito, estranhamento e fratura da lógica externa corresponde à destruição da realidade cronológica proporcionada pela poética. *K*, em seu percurso, aproxima-se da semântica da ação, isto é, não se limita apenas a um deslocamento no espaço, não obstante um movimento de retorno, que instala mudanças interiores nas ações das personagens. Segundo Ricoeur (1984, p. 20):

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa agir.

O retorno, como ação, interfere na personagem, causando “mudanças puramente interiores” que refletem em suas ações no mundo. Modificada, a personagem sofre a ação da reflexão, ou seja, o retorno e suas implicações fundamentam a educação existencial. Na obra, o retorno ao silêncio representa um retorno, metaforizado em vozes de areia

que escoam, até a desintegração do humano. Agir no tempo da obra é desacelerar um tempo que corre e exige a produtividade constante, por impor dobras que interrompem o circuito capitalista da temporalidade mundana. É por isso que a obra de Vicente Franz Cecim apresenta traços que se libertam das amarras temporais impostas pela aceleração para evidenciar uma obra que causa, como afirma Paul Ricoeur (2000), o curto-circuito da significação.

Na história da literatura, a racionalização do imaginário surge como forma explicativa para labirintos complexos. Aqui, o tempo também exige sua lógica, sua participação no presente com sentido de urgência. Contudo, ao abrir fendas na significação, a literatura instaura outras formas de sentidos, temporalidades dilatadas, renovando-se a cada leitura. Dessa forma, *Andara, a Amazônia de Vicente Franz Cecim*, é o lugar do possível, espaço de significações abertas e do sonho, elemento fundamental para a vida. Se o sonho é fundamental para a vida, ele é um direito, pois fabular faz parte da existência humana e é a chave da literatura. Isso lembra o que escreve Antonio Candido (1995, p. 242):

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela [literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito.

A literatura é inerente à cultura humana. Com isso, o sonho faz parte da fabulação, pois o ser humano produz momentos fundamentais que movimentam o ser humano em seu cotidiano. Em algum momento, afirma Candido, o sonho atravessa a vida, carregando o sujeito ao universo produzido pelo pensamento. A criação ficcional ou poética, afirma o fragmento citado, é a mola da literatura e impulsiona o ser humano à experiência onírica, criando realidades em suas diversas camadas. Como uma mola poética, a obra de Cecim impulsiona a *Amazônia* para fora de seu conceito espacial, a fim de carregá-la a outras vertentes.

A obra de Cecim reinventa outra realidade e se distancia de uma função referencial da linguagem, da qual falava Roman Jakobson, para fundar outra possibilidade em uma *Amazônia fantástica*, ao entrelaçar oralidade e escrita. Com efeito, não estamos diante de um texto simples, porém de um complexo mundo fabulado pela experiência da linguagem, que resulta em estranhamento. Segundo Foucault (1995), as vozes que reverberam no tempo são espelhos simbólicos que ecoam nos séculos. Ou seja, no espaço onírico da obra de Cecim, *Andara* torna-se o espaço da possibilidade, porque a vida que ecoa de seu mundo potencializa a linguagem, ao fazer o movimento de consagração da imaginação, cuja exploração de novas dobras na linguagem provoca a destruição do “Alfabeto Humano” (CECIM, 2016, p. 18). Destruir o alfabeto humano é refundar o de *Andara*. A obra

se sustenta no maravilhoso, que produz imagens e sentidos que desconcertam a lógica das palavras. Sobre a obra de Cecim, Benedito Nunes (2016, p. 380) declara:

Um texto em prosa dividido em cantos, e os cantos se desenrolam ritmados, com versos que têm o hausto de versículos. O conjunto pulsa como a fala de um oráculo, já proferido, ao ritmo institucional da repetição, a cada passo trazendo o choque que abalasse a razão comum, o bom senso cartesiano. Mas esse abalo não lhe antepõe o irracional, e sim o faz recuar ao pré-racional de uma linguagem em estado nascente, poética. [...] Esse escrito de Cecim é também um misto [...], oscila entre literatura e filosofia.

É por isso que em *K, O escuro da semente* o tempo humano e sua história são descritos como “Anjo da História ali caído no caminho, as asas fechadas no peito, plumas e pó (CECIM, 2016, p. 21). Dessa forma, a História, metáfora do tempo, torna-se pó e escoia como areia até as cinzas. Dobrada, a História torna-se pequena, até se fragmentar completamente, desligando-se do real, para residir na completa escuridão ou no estado de escritura. Mais precisamente, o tempo do mundo e suas significações são conduzidos a um desaparecimento completo do entendimento bruto que abala “a razão comum e o bom senso cartesiano” (NUNES, 2016, p. 380). Assim:

e agora entendam  
Entenderão?  
Como isso se dará  
Assim em duas camadas, essas vozes assim a nós se dando,  
Se doando  
Dos meus ouvidos se doando aos seus ouvidos  
Ó Labirintos para onde ela nos leva  
Ó Labianthro, esses lábios partidos em Andara, de tanto em Andara ouvir e lhes contar histórias  
(CECIM, 2016, p. 23).

A obra de Cecim caracteriza-se por uma espécie de ludismo linguístico. As camadas linguísticas formam uma espécie de poética membranosa. As vozes se dão e se doam, na lógica redundante da escuta como diálogo. A temporalidade na Amazônia revela-se, aqui, como uma espécie de vazão imaginária para outras territorialidades, a refigurar a noção de tempo em Andara. Terra labiríntica, Andara é o reflexo da complexidade do mundo fantástico de Cecim e descaracteriza o tempo dado como crônica.

## **MOVIMENTOS POÉTICOS: REDUÇÃO E ASCENSÃO**

Para Santos (2018, p. 59), “o trabalho com a palavra-poema numa obra (literatura, arte, cinema, escultura) é uma e-labor-ação estética”, pois “construir o desconstruído, a matéria-forma, obra trabalhada no domínio do artificial e contingente da arte, [é] uma ação criada pela necessidade humana”. De fato, a necessidade humana edifica a arte, ao remodelar o tempo, recriando-o e reinventando-o. Fabular o tempo é provocar dobras em seu curso *continuum*, pois, no sonho, poetiza-se e produzem-se símbolos como chave, para que se acesse o lado simbólico das coisas. Na obra de Cecim, a materialidade do

corpo ligado à lógica temporal da física “desaparece aos poucos como voz de Areia Lenta” (CECIM, 2016, p. 35), para tornar o homem invisível:

Agora, ali  
Não havia ninguém. Ali havia estado um homem, não estava mais.  
Para onde havia ido o homem agora?  
Veio a serpente:  
- On de o hgomen? Se perguntaria em silêncio a serpente. Mas só o Silêncio lhe respondendo nada, ela se enrolaria na Sombra do homem, que ficara  
Porque a Sombra ficara, coisa esquecida como quem parte às pressas, tendo alguma coisa tão importante, ó tão importante, para fazer em outro lugar  
Ficavam ali, num só ser aqueles seres misturados: a serpente e a Sombra. (CECIM, 2016, p. 35-36)

“On de o hgomen” representa o centro da nossa interpretação, pois dá à narrativa a noção de fragmentação existencial e tudo o que o homem representa no mundo. A presença da serpente, originada de mitos antigos e também amazônicos, aniquila o discurso lógico e comunicacional, porque, ao se enrolar na sombra do homem, enrola-se em sua representação, em seu duplo como dobra do eu, misturando-se à sombra do homem e formando penumbra. É assim que o rito de redução ao vazio se instaura, para que o livro humano se torne escritural, reduzindo a consciência ao “Sopro da voz umamah” (CECIM, 2016, p. 39). Para Bachelard (1988, p. 8), a poesia conduz à “plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas”. Imagens poéticas se formam e sobrevivem à implosão dos sentidos lógicos, para passar ao estado de vazio:

vinha  
Últimos passos: o humano, o umano e onde o umamah? Uns insetos, fossem homens e penetrassem na Penumbra  
Da voz de Areia, lenta  
Oh  
Mas o Fogo agora Cinzas que havia acendido  
para contar ao outro, o mudo, esta história,  
já não ouviremos essa voz  
(CECIM, 2016, p. 23)

O tempo é a areia escoando e representa um tempo em acontecimento, porém com outro fundamento. A poética do escuro da semente leva a temporalidade física ao seu desaparecimento, até formular outra forma de movimento temporal em processo de ascensão, representada pelas imagens mobilizadas no livro:

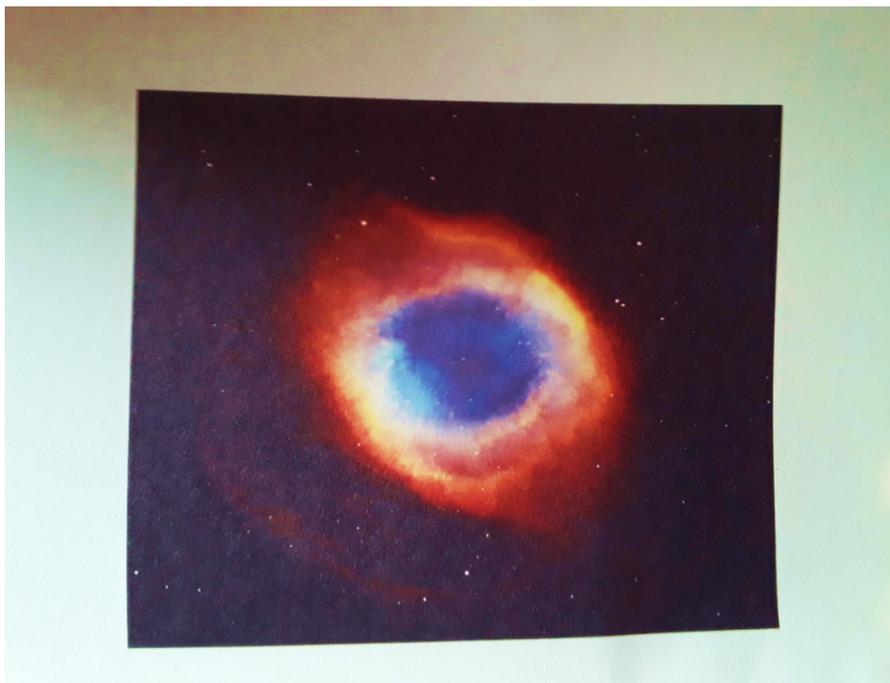
**Figura 2 - Quadro escuro.**



**Fonte:** Cecim, 2016, p. 316.

O quadro representa a escuridão completa, o “vaziovaziovazio” (CECIM, 2016, p. 318). O vazio triplicado projeta o escuro, no qual o poeta “preserva a dimensão profética da palavra poética” (GAMBOA, 2016, p. 382). Desse vazio, transfigurado em “Sombra de Palavras”, é “onde a literatura se cala” (CECIM, 2016, p. 305, 131). No silêncio do tempo, formula-se o princípio da vida ou o olho fulgurante:

**Figura 3 - Olho fulgurante.**



**Fonte:** Cecim, 2016, p. 355.

O olho fulgurante é a semente sendo germinada em outra terra. No vazio da semente, nasce a luz, o fogo como princípio, a crescer de dentro de uma letra, Ó, o que “tudo sabe e nada diz sobre o Nada” (CECIM, 2016, p. 44). O nascimento do olho fulgurante forma um ser, que retorna ao tempo como embrião e criança no útero, como passagem para a literatura e à palavra:

**Figura 4 - Redução do óvulo.**



**Fonte:** Cecim, 2016, p. 364.

A criança dentro do óvulo reaparece, pois, do lugar obscuro, “o rosto do homem de areia vai se refazendo, Grão a grão” (CECIM, 2016, p. 23). Aos poucos, da criança, evidencia-se a figura do escritor e Vicente Franz Cecim retorna em imagem. Depois de escrito, o poeta se lê:

**Figura 5 - O escritor Vicente Franz Cecim - coleção do autor.**



**Fonte:** Cecim, 2016, p. 34.

A redução ao escuro da semente, a completa escuridão, o olho fulgurante, o embrião e o escritor integram a escala progressiva. Dessa forma, o tempo é destituído de sua

forma comunicacional, pois as dobras são reflexos de um jogo com a temporalidade, na qual o escritor habita.

Deleuze e Guattari (2015, p. 45), citando uma expressão de Proust, dizem: “As obras-primas são escritas em uma espécie de língua estrangeira”. No silêncio gritante, nos paradoxos de vozes e escuridão, Vicente Franz Cecim escreve literatura no escuro da semente, mobilizando os signos e subvertendo-os à forma estrangeira. Nesse sentido, sua obra é a criação de uma língua dentro de outra, pois a sobriedade e o ritmo do texto recriam um espaço que extravasa o amazônico, ultrapassa os estratos físicos de uma natureza real e o toca na ontologia. E o tempo do mundo, empobrecido, já não faz mais tanto sentido quando mobilizado pela poética que o contradiz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo desenvolveu um estudo sobre a dobra do tempo na obra de Vicente Franz Cecim e permitiu fazer um percurso pela literatura presente em *K, O escuro da semente*. A literatura de Cecim é marcada por traços de uma natureza transfigurada, a Amazônia é alegórica, ou seja, é outra região que ultrapassa o sentido geográfico e histórico. Cecim constrói uma iconoescritura, tornando visível o invisível, ao mobilizar metáforas a partir de um imaginário mítico e inventivo. Nesse universo, a temporalidade física possui falhas, abrindo novas possibilidades temporais dentro da obra.

A poética do silêncio é construída pelas vozes que povoam a obra, o lugar alegórico de uma Amazônia abstrata, transfigurada em Andara. A Andara amazônica é o lugar de seres criados de forma escritural. Em *K, O escuro da semente*, a Amazônia, vista como floresta física, com rios infernais e uma selva densa, perde as características históricas e geográficas.

Segundo Silva (2008, p. 178), a natureza, vista como indomável, provocava estranhamento para o “civilizado”, e o “esforço em apreendê-la discursivamente foi a grande empreitada da ficção amazonense da primeira metade do século XX”. Deslocando para uma questão mais ampla, a ficção na Amazônia também procurou enquadrar a natureza, apreender a sua força indomável de maneira discursiva. Nesse aspecto, o tempo da Amazônia de Cecim cria saídas de um labirinto histórico como representação do espaço e do tempo, pois o poema narrativo de Cecim fabula a vida pela via literária e participa do mundo do possível que possui, dentro de um silêncio poético, a configuração atemporal.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.
- CASTILO, Luís Heleno Montoril del. Poesia: em avidez de presente. *In*: SANTOS, Ilton Ribeiro dos; AUTIELLO, Sheila Maués (org). **Estética num bolo de fios tecidos: literatura, música, artes plásticas, cinema**. Belém: Paka-tatu, 2018.
- \_\_\_\_\_. Sobre janelas e rios. *In*: CORRÊA, Paulo Maués; CASTILO, Luís Heleno Montoril del (org). **Amazônia entre ensaios**. Belém: Paka-Tatu, 2017.
- CECIM, Vicente Franz. **K, O escuro da semente**. Taubaté: Letra Selvagem, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FOUCAUT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GAMBOA, Martín Palácios. Bicho de Siete Cabezas – Selección de la poesia brasileña contemporánea. *In*: CECIM, Vicente Franz. **K, O escuro da semente**. Taubaté: Letra Selvagem, 2016.
- LIMA, Luís Costa. O controle do imaginário: questão para antiquários? **Escritos**: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, [s. l.], ano 2, n. 2, p. 325-336, 2005. Disponível em: [http://escritos.rb.gov.br/numero02/FCRB\\_Escritos\\_2\\_14\\_Luiz\\_Costa\\_Lima.pdf](http://escritos.rb.gov.br/numero02/FCRB_Escritos_2_14_Luiz_Costa_Lima.pdf). Acesso em: 02 out. 2021.
- NUNES, Benedito. Apresentação de Ó Serdespanto. *In*: CECIM, Vicente Franz. **K, O escuro da semente**. Taubaté: Letra Selvagem, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Narrativa, discurso e tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction**. Tomo II. Paris: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SANTOS, Ilton Ribeiro dos. Linguagem estética: da (des)estrutura à crise do vocábulo (des)alinhado. *In*: SANTOS, Ilton Ribeiro dos; CORRÊA, Paulo Maués; AUTIELLO, Sheila Maués (org). **Estética num bolo de fios tecidos: literatura, música, artes plásticas, cinema**. Belém: Paka-Tatu, 2018.
- SILVA, Allison Marcos Leão da. **Representações da natureza na ficção amazonense**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

# REPRESENTAÇÕES DO MITO DO BOTO NAS NARRATIVAS DOS MORADORES ANTIGOS DA COMUNIDADE DA MISSÃO (TEFÉ - AMAZONAS)

Thaila Bastos da Fonseca (SEDUC-Tefé-AM)

**Resumo:** As narrativas amazônicas são criações e elaborações da imaginação humana, as quais revelam elementos históricos que precisam ser registrados e analisados dentro de um contexto amazônico. Nesse sentido, o presente trabalho visa, sobretudo, evidenciar a cultura da tradição oral dentro de uma perspectiva interdisciplinar na Comunidade da Missão, posto que, ao relatar eventos passados, as pessoas criam todo um arcabouço histórico, social e cultural do lugar onde vivem. Esses elementos são imprescindíveis para contribuir na construção histórica e identitária dessa localidade. A pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa e teve como base as narrativas amazônicas sobre o boto, a fim de compreender os vestígios do encontro colonial entre os povos da Amazônia e o homem branco, a categoria erótica e viril deste personagem e sua configuração mitológica como ser opressor de mulheres vítimas do patriarcado. A problemática emergiu devido à história do período colonial nessa localidade ser ainda apresentada através da perspectiva do colonizador, pois são poucos os registros escritos dos nossos antepassados. Para o desenvolvimento teórico, selecionamos autores como Franz Boas (2005), Laraia (2005), Todorov (2006), Hall (1996), Bauman (1999) e Santos (2010). Assim, este trabalho contribuiu para o fortalecimento da cultura da tradição oral na Comunidade da Missão e, sobretudo, comprovamos que as histórias de encantamento permanecem vivas nas memórias de quem as narrou, revelando elementos historiográficos que possibilitaram o entendimento das consequências do encontro colonial, da construção do patriarcado em nossa sociedade e da violação das mulheres vítimas da dominação masculina.

**Palavras-chave:** Narrativas de Boto. Amazônia. Violência. Mulheres.

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi realizada na Comunidade da Missão, localizada à margem esquerda da Boca do Rio Tefé. É um lugar onde os moradores preservam os seus monumentos, suas tradições, seus costumes, suas crenças e valores, porém, muitos desses aspectos não eram registrados e, conseqüentemente, poderiam se perder nas memórias das pessoas antigas dessa localidade. Diante do exposto, a problemática emergiu devido à história do período colonial nessa localidade ainda ser apresentada através da perspectiva do colonizador, posto que são poucos os registros escritos dos nossos antepassados, tendo em vista que a maioria deles está voltada para a cultura colonizadora.

A cultura da tradição oral ainda é forte entre os comunitários, e as narrativas amazônicas sobre o Boto estão presentes nas reminiscências das pessoas antigas desse lugar; só precisam ser registradas, para que esses saberes sejam preservados para a posteridade. Sendo assim, questionamos: evidenciar a cultura da tradição oral através das representações do Boto nas narrativas amazônicas pode contribuir para a construção identitária e histórica dessa comunidade?

Desse modo, objetivamos demonstrar a importância da tradição oral para a preservação, valorização e construção da identidade cultural dentro de uma perspectiva interdisciplinar; fazer uma leitura das narrativas amazônicas sobre o Boto, identificando a representação social deste animal; refletir sobre a categoria erótica e viril deste personagem; identificar as conseqüências do encontro colonial entre o homem branco e os indígenas nessas narrativas; e fortalecer a cultura amazonense na Comunidade da Missão.

### AS NARRATIVAS AMAZÔNICAS E SUAS VERDADES COMO RECONSTRUÇÃO DO PASSADO

As narrativas amazônicas estabelecem uma relação muito forte com o imaginário das pessoas que moram na Comunidade da Missão, e nesse entrelaçar de histórias temos os mitos, as lendas e os contos que procedem da tradição oral. Nesse sentido, Mircea Eliade (2016) é enfático ao dizer que enquanto os mitos se conceituam como “histórias verdadeiras”, os contos e as lendas são caracterizados como “histórias falsas”, pois os mitos têm a força de reconstruir o conhecimento do passado e de unir cada vez mais as pessoas às suas realidades, tendo em vista que a realidade é tão complexa e misteriosa como o mito.

O mito é vivente, e com sua verdade podemos desvendar e denunciar as realidades e temas obscuros que foram ocultados, pois ele engendra o real dos fatos históricos através da simbologia, dos personagens sobrenaturais, dos deuses, dos heróis e dos ancestrais. Desse modo, Eliade (2016) destaca que o mito não é definitivamente uma teoria irreal ou uma criação fantasiosa: o mito é uma “realidade viva”, porque é vivido pela sociedade e por isso é considerado verdadeiro, pois está estritamente relacionado à realidade das pessoas. De acordo com essa perspectiva, ao interpretar o mito do Boto foi possível perceber os vestígios do encontro colonial entre o homem branco e as comunidades tradicionais.

Identificar o tema do contato nessas narrativas implica perceber uma historicidade própria e autêntica dos povos da Amazônia e compreender os reais motivos que levaram à configuração mitológica desse animal como opressor de mulheres vítimas do patriarcado. O registro escrito dessas histórias é relevante, pois ao relatarem eventos passados, os narradores realizam também uma espécie de documentação das ações que vão se constituindo através das memórias no presente. Essas ações são desencadeadas no momento em que reconstróem o passado, e por isso servirão como fatos documentais para a sociedade futura.

O sobrenatural é vivo na vida dos povos da Amazônia. A aceitação espontânea de episódios como esses é o reflexo de uma espécie de reconhecimento de dois mundos entrelaçados no cotidiano (material e simbólico), que “representam um dos suportes psicológicos de compreensão de relatos verdadeiros como o do Boto” (FRAXE, 2004, p. 325). O mito do Boto é uma dessas criações e elaborações da capacidade imaginativa desses narradores que explicam uma realidade vivenciada – não podemos afirmar que são mentiras, ilusões ou inverdades, mas são fatos que trazem à tona temas subversivos que durante muito tempo foram silenciados.

O mito está relacionado à existência e ao conhecimento da origem dos fatos, pois mergulhar no universo dos mitos nos leva a conhecer a “origem” das coisas. A narrativa mitológica, como a do Boto, é capaz de trazer à tona fatos pertinentes na atualidade, pois se perpetua e está viva na humanidade, é um conhecimento “vivido” ritualmente e relembrado ou “reatualizado”.

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A “religiosidade” dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, autoral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*. É por isso que se pode falar no “tempo forte” do mito: é o Tempo prodigioso, “sagrado”, em que algo de *novo, de forte e de significativo* se manifestou plenamente. Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais frequentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como em filigrana em todas as reiterações rituais dos mitos. Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar (ELIADE, 2016, p. 22).

Podemos perceber que o mito demonstra fortemente uma relação com o mundo real, que se modifica e se incorpora à cultura das pessoas por intermédio dos elementos sobrenaturais, por isso a necessidade de falar através dele. De um modo geral, o mito tem vida, e seus acontecimentos se perpetuam na humanidade devido à profunda relação das pessoas com o imaginário e a cultura da oralidade. Nesse sentido, “por ocasião da ritualização dos mitos, a comunidade inteira é renovada; ela reencontra as suas ‘fontes’ e revive as suas

‘origens’” (ELIADE, 2016, p. 37). O mito se configura e se perpetua na humanidade por intermédio da imaginação das pessoas, ele propõe ao ser humano a capacidade de criar e manter ativo o seu “espírito inventivo”.

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, 2016, p. 125).

O mito tem seu poder de “verdade”, e é fundamental traduzir as verdades culturais que cada ser humano carrega consigo, ou melhor, colocá-las em evidência. O mito do Boto é revestido de fatos e também de uma sexualidade latente e viril assentada na teoria patriarcal, em que a supremacia androcêntrica e a submissão feminina são fortemente evidenciadas e de natural aceitação. De acordo com essa perspectiva, as narrativas sobre o Boto, como animal sagrado e sedutor de mulheres, apresentam elementos obscuros que eram silenciados por aqueles que os praticavam.

Desse modo, uma das trevas ou obscuridades que percebemos no mito do Boto é a vertente da dominação que reabilita a virilidade e a sedução (feitiço), assentada na cultura patriarcal ocidental. A intenção, certamente, não é desprovida de conteúdo dominador, mas consiste em “encobrir a luxúria e lasciva do clero, a libertinagem e abusos sexuais dos colonos e o incesto praticado por pais biológicos com suas filhas na tenra idade” (TORRES, 2009, p. 170).

O encontro colonial e a dominação masculina são evidentes nessa narrativa, que “está associada à tessitura do patriarcado nas terras do Novo Mundo recém-conquistadas, pelos europeus, com flagrante manipulação da mulher (enfeitiçamento) pelo boto, que a seduz e domina” (TORRES, 2009, p. 157). Nesse sentido, de acordo com Lima (2013, p. 176), “A equivalência entre o boto e o homem branco é a expressão visível desse tema, reafirmada pela roupa branca, assim como o tópico da sedução e da abdução de mulheres nativas, ou a sua conquista”.

Para as autoras, esse personagem encantado representa o homem branco devido às suas características descritas, como também ao poder de encantar e abduzir as nativas para o seu mundo submerso. Sabe-se que, no período colonial, muitas mulheres foram vítimas de inúmeras violações, porém o mito do Boto era usado para encobrir a verdadeira identidade dos pais das crianças frutos de amores proibidos e incestos. A seguir, explicitaremos o motivo pelo qual escolhemos a História Oral, como método, e os procedimentos metodológicos da pesquisa.

## **OS CAMINHOS TRILHADOS NA METODOLOGIA E A AMOSTRAGEM DA PESQUISA**

Através de uma abordagem qualitativa, e por intermédio do método da História Oral, realizamos uma ação interpretativa das narrativas amazônicas sobre o Boto. Dentro dessa perspectiva, buscamos fazer diferentes leituras das representações do Boto no imaginário dos moradores antigos da Comunidade da Missão. Partindo do pressuposto

de que essas narrativas vão além do caráter lendário, elas engendram temas diversificados, que contribuem para o conhecimento de fatos que ficaram, por muito tempo, à margem da história, principalmente durante o período colonial. Mas, antes disso, explicitaremos a importância e relevância da História Oral.

A narração oral é uma das formas mais antigas usadas pelas comunidades ancestrais para perpetuação da herança, é um meio para que as tradições sejam reavivadas e ressignificadas. Ela funciona também como uma importante estratégia de identificação de comunidades tradicionais. Nesse sentido, Thompson (1992, p. 44) afirma que:

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade.

Isso comprova que o ato de narrar é uma prática social e que essas narrativas foram construídas e contadas pelas pessoas através do tempo, na própria comunidade. Foram passadas de boca em boca, nas noites de lua cheia, nos assoalhos das casas, nos terreiros de barro vermelho, nos girais de “paxiúba” e sob a luz de “lâmparinas e porongas”. Esse método nos possibilitou utilizar a memória e reconhecê-la como uma das mais importantes fontes, a qual proporcionou vez e voz àqueles que, ao longo do tempo, foram oprimidos, esquecidos, menosprezados ou ofuscados pelo poder da classe dominante, que sempre tentou impor suas diretrizes alienáveis.

Nesse sentido, é necessário colocar em evidência a questão dessa tentativa de silenciamento das culturas locais e da imposição da cultura colonizadora, a partir da concepção do autor Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31), o qual, na sua obra *Raízes do Brasil*, faz uma leitura crítica acerca do processo colonial no Brasil:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.

Desse modo, muitos aspectos das culturas locais foram silenciados, devido à tentativa de imposição da cultura colonizadora, e isso acarretou consequências e perdas irreparáveis. Em contrapartida, grande parte dessas narrativas e temas que ficaram à margem da história foi transmitida de geração a geração, por intermédio da oralidade. Elas resistiram e persistem nas reminiscências das pessoas mais experientes, na tentativa de manter uma coletividade identificada, de ressignificar aspectos historiográficos e de escrever a história a partir da perspectiva dos moradores da Comunidade da Missão, e é nesse sentido que esta pesquisa se configura e se torna relevante.

Ao se trabalhar a história local, possibilitamos às pessoas a compreensão do passado e do presente, levando-as à construção de sua identidade. Essa temática permite que o pesquisador parta das histórias individuais e dos grupos, inserindo-as em contextos mais amplos. Com a abordagem da História Oral, as pessoas passam gradativamente a observar e perceber os aspectos culturais do local onde vivem, ressignificando, registrando e valorizando-os.

Nesse sentido, é importante destacar que os moradores da Comunidade da Missão são agricultores e vivem basicamente de tudo aquilo que produzem; eles caçam, pescam, plantam, produzem seu alimento, mas, para comprar outros utensílios necessários para o convívio diário de uma família, levam seus produtos e os vendem na Feira Municipal de Tefé. A agricultura familiar é forte no local, pois as famílias plantam, colhem e compartilham entre si. A produção de farinha é realizada por quase todos os comunitários que têm roçado. E quando suas roças “vingam”, os mesmos realizam o ajuri (trabalho em conjunto), para não perderem a produção. Holanda (1995, p. 60) descreve esse trabalho em conjunto

[...] como muxirão ou mutirão, em que os roceiros se socorrem uns aos outros nas derrubadas do mato, nos plantios, nas colheitas, na construção de casas, na fiação do algodão, teriam sido tomados de preferência ao gentio da terra e fundam-se, ao que parece, na expectativa de auxílio recíproco, tanto quanto na excitação proporcionada pelas ceias, as danças, os descantes e os desafios que acompanham obrigatoriamente tais serviços. Assim, são nesses momentos de convívio com o outro, de ajuda recíproca, de partilha e troca de trabalhos, que as narrativas amazônicas se fazem presentes. Os ajuris, como são conhecidos os trabalhos coletivos, são as poucas ocasiões em que as histórias oriundas do imaginário popular, de personagens lendários, são evidenciadas, compartilhadas e contadas, de acordo com a capacidade imaginativa de seu narrador.

São nesses encontros que os moradores se tornam protagonistas, autores e narradores de suas histórias, ouvidas de uma ancestralidade e compartilhadas entre seus pares. São histórias de contextos diversos, mas muito significativas para quem as narra. Dentro dessa perspectiva, partindo do pressuposto de que as pessoas que fazem parte de trabalhos coletivos como esses são os moradores mais experientes e mais antigos, é que a escolha dos sujeitos envolvidos na pesquisa foi definida.

Desse modo, focalizamos as representações do mito do Boto no imaginário dessas pessoas e decidimos escolher aquelas com mais experiência de vida, pois eles trazem consigo todo um arcabouço histórico, social e cultural das suas ancestralidades em suas reminiscências. Elas acreditam que os personagens mitológicos são protetores e também exercem uma influência significativa na natureza e, conseqüentemente, nas ações humanas, principalmente nas narrativas de personagens lendários.

Colocar em evidência toda e qualquer forma de conhecimento é mostrar para a academia que os povos tradicionais da Amazônia produzem saberes, que precisam ser ouvidos, lidos, analisados e enaltecidos dentro de uma perspectiva científica. É mostrar também a riqueza de saberes que a história oral nos propicia, quando nos rendemos a ela, e que as pessoas podem, sim, ser as protagonistas de suas histórias.

Nesse sentido, como amostra de pesquisa, foram selecionados dez moradores antigos, cuja faixa etária varia entre 60 e 90 anos, sendo cinco homens e cinco mulheres. Selecionamos as pessoas mais idosas, escolha esta que se justifica também pelo fato de elas terem mais experiência de vida e mais histórias para contar, pois as mesmas são como um livro – quando partem para outra dimensão, fecham-se para sempre. Consideramos

relevante privilegiar as narrativas dessas pessoas, por já possuírem uma vasta memória, pois “se o adulto não dispõe de tempo ou desejo para reconstruir a infância, o velho se curva sobre ela como os gregos sobre a idade de ouro” (BOSI, 1994, p. 83).

Os nomes dos entrevistados não estão expostos nas transcrições, mas utilizamos o seguinte sistema numérico de identificação para distinguir uma fala da outra e manter uma postura ética perante os sujeitos entrevistados. Assim, teremos: morador 1, morador 2, morador 3, morador 4 e morador 5, para os cinco homens entrevistados, e moradora 6, moradora 7, moradora 8, moradora 9 e moradora 10, para as cinco mulheres.

A seguir, explicitaremos as leituras das narrativas coletadas dos moradores antigos da Comunidade da Missão, que apresentam enredos diversos. Em contrapartida, será a temática do encontro colonial e androcêntrico que colocaremos em evidência, como também de que maneira essas temáticas são representadas no imaginário de quem as narrou.

## **O BOTO COMO CONFIGURAÇÃO MITOLÓGICA E HISTÓRICA DO ENCONTRO COLONIAL**

A maioria dos textos coletados acerca do mito do Boto apresenta-o como um animal que se transforma em um belo homem branco sedutor de mulheres e dono de cidades submersas, que seduz e encanta pessoas para seu mundo. São narrativas que engendram verdades vividas e acontecimentos ocorridos por pessoas que acreditam ou presenciaram tais fatos. Lima (2013) destaca também que outra visão pessimista sobre o contato é dada pela mensagem de perigo, de risco de abdução de indivíduos para outro mundo, a cidade submersa do encanto, ou o mundo do fundo. Nessa cidade, os botos são donos de castelos, onde as pessoas que foram encantadas vivem como escravos e as moças são escravas sexuais. Assim:

Os encantados são seres dotados do poder de transformação entre um corpo animal e um corpo humano, que é o meio pelo qual se manifestam e estabelecem comunicação com as pessoas. Costumam aparecer em festas e seduzir as moças com quem dançam. Apesar de não serem claramente malignos (mas sim *malinos*, uma expressão próxima do sentido de travesso ou traquina), os botos representam perigo porque podem atrair a pessoa para a cidade do encanto, onde moram, descrita como muito iluminada e magnificente, localizada no fundo do rio (LIMA, 2013, p. 177).

Para a autora, as histórias sobre o Boto pertencem a uma “construção cosmológica mais extensa, porém frouxa, e têm como base a noção de encanto, os seres encantados e o lugar onde vivem, na cidade do fundo dos rios” (LIMA, 2013, p. 177). Os botos são travessos porque têm o poder de, com sua força, “espantar pescadores que quisessem entrar em um lago. Mordia[m] remo, quilha de canoa, espantava[m] os peixes e mostrava[m] objetos assombrados”.

Ninguém tem coragem de flechar um boto por causa do seu encanto, pois o boto, quando vê um pescador sozinho, gosta de atormentá-lo e, para isso, mostra cabelos, galhos de árvores, caveira de animais e até cruz, que traz do fundo para a superfície. Porque

são travessos e traquinas, e gostam de perturbar os pescadores nos momentos de suas pescas. Dentro dessa perspectiva, a moradora 7 nos relatou assim:

Meu pai me contou que um dia um homem atou sua malhadeira, tirou o tabaco da lata de tabaco e começou a mascar. Só de “butuca”, ele espera a “broca”, mas o boto começou a boiar, fazendo uma zoadá medonha e espantando os peixes dali, e tentou virar sua canoa. O pescador ficou matutando, e com a peixeira afiada esperou o boto se enrolar na malhadeira. Depois disso, o homem foi se achegando e tacou a peixeira no boto, mantando o animal. Na mesma hora começou a formar um temporal medonho, e o homem agasalhou as suas coisas e pegou o rumo de casa. Na primeira noite o homem tentava dormir, mas não conseguia, a rede do homem balançava e ele não tinha sossego pra dormir. E toda noite era essa arrumação, o homem queria dormir e não podia, ficou doido, minha filha, porque o feitiço do boto é cruel. Até que um dia, não aguentando mais aquela vida de perseguição, correu “pro rumo” do rio e nunca mais voltou, ficou pagando penitência na terra do encante (Entrevista realizada dia 20 de outubro de 2017).

É uma tradição dos botos provocar medo e tentar virar a canoa dos pescadores. Lima (2013) destaca que isso ocorre pelo fato de os botos serem animais “malinas” e “gaiatos”, ou pelo simples desejo de encantar o pescador e levá-lo para seu mundo, para viver como subordinado. Os botos têm poderes sobrenaturais de afugentar os pescadores que invadem o seu espaço. Eles começam a fazer barulho para atrapalhar as pescas, e ninguém tem coragem de arpoá-los, pois tem medo dos feitiços que, conseqüentemente, sofreriam por ferir os cetáceos.

Diante disto, Slater (1994, p. 134) afirma que

[...] quem mata um boto pode ficar “panema”, ou seja, pode ser atacado por uma incapacidade sobrenatural, sobretudo, na caça e na pesca. Se a vítima for um encantamento em forma de animal, as conseqüências podem ser piores.

Na narrativa em destaque, o homem que tirou a vida do boto enlouqueceu e, como penitência, viveria como escravo na terra do encante. A expressão utilizada pela narradora, “pagar penitência”, significa que o homem serviria aos seus senhores (os botos) por toda a eternidade. Percebemos aqui marcas do período colonial, principalmente quando são submetidos ao trabalho servil por toda a eternidade.

O rio em que o pescador se encontrava no momento em que o boto apareceu é de fato o lugar do pescador e de onde os povos da Amazônia retiram seu alimento. Isto comprova que quem teve o espaço invadido foi o homem, e não o boto, cenário este que representa a ação colonial nos territórios colonizados. Quando o colonizado age contra esse regime, é penalizado com a morte. O encantamento, além de escravizar, implica também romper com todos os vínculos sociais no mundo terreno e viver em outro mundo, correndo o risco de nunca mais retornar.

Outro fator recorrente entre os moradores é ouvir reclamações sobre o boto, que, por pura “traquinagem”, impede os mesmos de pescar, pois quando os botos avistam uma malhadeira atada no igapó, se reúnem, “boiam”, fazem “zuada” e tentam alagar a canoa. Os pescadores tentam arpoar o animal, mas, quando o acertam, pegam feitiços e não retornam mais à sanidade mental, sendo severamente castigados com a morte ou a

prisão servil na cidade do encanto. Nesse sentido, convém destacar a narrativa da moradora 8:

Certo dia, uma família vinha atravessando o rio debaixo “dum” temporal medonho. Como a canoa era pequena, não conseguiram continuar a viagem e a canoa acabou se alagando. Com o acidente, só conseguiram salvar-se os dois filhos e a esposa, e o pai das crianças desapareceu misteriosamente no rio. Por vários dias a mulher e os filhos choraram inconsoladamente a perda do ente querido. Certo dia, o homem apareceu do nada no meio do rio e começou a conversar com um pescador que ali remava. O estranho é que ele só apareceu da cintura para cima, a metade do corpo permanecia o tempo todo dentro da água. O pescador ouvia atentamente o que o homem lhe falava:

- Após o acidente, um boto acorrentou-me pelos pés, para que eu não pudesse escapar.

-E o que há lá pro rumo debaixo? – Perguntou o pescador.

- Lá no fundo do rio há uma grande cidade, onde os botos são os grandes senhores das profundezas. Quando o boto chegava a casa, ele retirava seu anel e transformava-se em homem como nós.

Meu avô, que era pescador e ouviu essa história daquele homem sofrido, falou também que um dia o homem criou coragem, quebrou a corrente e colocou o anel do boto em seu dedo, assim transformando-se em um boto encantado. Com isso, ele teve a chance de visitar sua família na superfície, explicar que fora encantado pelo boto e depois voltou para o rio, pois lá era seu novo lar (Entrevista realizada dia 29 de outubro de 2017).

Nessa passagem, notamos que esse ser mitológico representa o colonizador no período da colonização, podendo ser comprovado na seguinte passagem: “Lá no fundo do rio há uma grande cidade, onde os botos são os grandes senhores das profundezas”. Chegavam a determinado lugar, apropriavam-se dele como se fossem os donos e mantinham como escravos aqueles que encontravam. Nessa perspectiva, Césaire (1975) diz que o colonizador se utiliza de um discurso repressor que, além de negar a cultura do colonizado, enfatiza que o único modelo predominante e que deve ser seguido é a cultura do colonizador. O autor reafirma ainda:

[...] a colonização desumaniza, repito, mesmo o homem mais civilizado; que a ação colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o *animal*, se exercita a tratá-lo como *animal*, tende objetivamente a transformar-se, ele próprio, em *animal* (CÉSAIRE, 1978, p. 24-25).

No contexto da narrativa da entrevistada, constatamos que o colonizador personificado pelo boto desumaniza o colonizado, representado pelo pescador. Na passagem “um boto acorrentou-me pelos pés, para que eu não pudesse escapar”, é evidente que o colonizador se restringe a um ser animalizado, abdicando de sua condição humana, para atuar na ação colonial, visto que a colonização tem o poder de desfigurar a humanização do ser humanizado. Nesse sentido, entre o colonizador e o colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a opressão, as culturas obrigatórias, “as relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em chicote e o homem indígena em instrumento de produção” (CÉSAIRE, 1978, p. 25).

Durante o período colonial, muitas vozes foram silenciadas, sociedades indígenas dizimadas e barbáries justificadas através dos discursos ideológicos criados pelos coloni-

zadores, com o objetivo de oprimir e explorar os colonizados. Na narrativa, percebemos que quando o boto atua na ação colonial, na cidade do encanto, é prazeroso ver o outro (homem) como animal, pois o acorrenta e o mantém como vassalo. E, acima de tudo, apresenta excitação ao tratá-lo como tal, desprezando o homem indígena, como também sua cultura, seus costumes, suas crenças e tradições, característica marcante do colonialismo. Nesse sentido, torna-se relevante ressaltar que o mito do Boto revela verdades do período colonial, como a opressão e barbáreis justificáveis, para demonstrar a “supremacia” do colonizador na ação colonial.

Em contrapartida, à medida que o colonizado reconhece a sua força e o poder que lhe foi negado, começa a compreender que o papel exclusivo do colonizador era de tornar impossível os seus sonhos de liberdade. “Durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis horas da manhã” (FANON, 2005, p. 39). De acordo com essa perspectiva, a partir do momento que o colonizado sai de sua condição e reconhece que sua vida não se difere da do colonizador, está pronto para lutar e apropria-se de tudo aquilo que lhe foi tirado, não restando alternativa ao colonizador, a não ser fugir. Assim: “um dia o homem criou coragem, quebrou a corrente e colocou o anel do boto em seu dedo, assim transformando-se em um boto encantado”.

Lima (2013) destaca que é preciso se manter em alerta para não travar relação de comensalidade naquele domínio relacional, principalmente em um lugar que não é o seu. Ser enganado por esse outro mundo pode levar a uma perda de si. Apesar do homem cativo do boto, na cidade submersa, criar coragem e por intermédio do anel transformar-se em boto também, ele não percebeu que o encantamento não tinha sido quebrado e, sem perceber o perigo, ocasionou a perda de si. Assim: “ele teve a chance de visitar sua família na superfície, explicar que fora encantado pelo boto e depois voltou para o rio, pois lá era seu novo lar”.

As histórias oriundas do imaginário popular, enquanto narrativas dos tempos ancestrais, como é o exemplo da coletada acima, revelam que as ações dos seres sobrenaturais interferem no mundo, mudando realidades em outras. Trata-se de um movimento em direção à redescoberta de uma força oculta, do ser divino, sobrenatural, que atua para fazer ressurgir seres, como também para exortá-los e ensiná-los. São realidades que passam a existir na natureza sem que o homem arcaico pudesse encontrar explicações terrenas para o aparecimento de tal coisa.

O mito do Boto revela também temáticas que encobriam a luxúria e a lascívia de homens que utilizavam da situação patriarcal para praticar relações fora dos laços matrimoniais, por meio de incestos. Essa narrativa engendra fatos históricos e reais, como é o exemplo da narrativa a seguir:

Minha mãe era professora, e ela me contava que as pessoas contavam a lenda do boto para amedrontar as mulheres. Mas ela disse que acontecia muita coisa errada e triste, as mulheres fugiam de casa e iam tentar uma nova vida em Tefé, trabalhando nas casas alheias em troca muitas vezes de apenas um prato de comida. E quando perguntavam ao pai o porquê da filha ter ido embora, o pai dizia que era por causa de macho. Mas

não era nada disso, tinha homem muito ruim naquela época. Homens que “mexiam” com as próprias filhas, a senhora sabe o que “tô” querendo dizer. Mas isso do boto não é lenda, não, foi criado para esconder o verdadeiro pai dos filhos dessas mulheres. Diziam que era culpa do pobre do boto, onde já se viu, minha filha, um boto fazer filho igual a gente, “num” tem como não. Eu só sei que minha mãe falava que muitas das vezes o pai das crianças eram os próprios tios, ou o avô. Às vezes, as famílias entregavam os filhos do boto para ajudarem os padres na igreja como coroinhas. E era pior, porque a senhora pode imaginar o que acontecia, né... É por isso que eu não gosto desse negócio de viver socado dentro de igreja, é de desconfiar. Nunca deixei meus filhos largados no mundo e nem pra ninguém cuidar, pois como minha mãe me contava, muita coisa ruim acontecia, cruz-credo (Entrevista realizada dia 20 de outubro de 2017, com a moradora 9).

Percebemos nesse relato a supremacia androcêntrica, pois “a violência se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (BOURDIEU, 2002, p. 23), porque a força masculina dispensa justificativa, tendo em vista que a visão androcêntrica foi se impondo de forma tão naturalizada que as pessoas a concebem como natural. Para o autor, a ordem masculina é favorecida pela confirmação constante do funcionamento da sociedade, que constrói o corpo como uma realidade sexuada, seguidora de princípios de divisão sexualizante. Isso quer dizer que o corpo é construído socialmente e é a concepção sexuada do mundo que transfere ao corpo a diferença entre os sexos, que edifica a segmentação entre os gêneros a partir de uma visão mítica ancorada na relação arbitrária de dominação masculina sobre as mulheres.

Além da dominação masculina, na fala da narradora podemos evidenciar a suspeita de incesto, pois: “acontecia muita coisa errada e triste, as mulheres fugiam de casa e iam tentar uma nova vida em Tefé. E quando perguntavam ao pai o porquê da filha ter ido embora, o pai dizia que era por causa de macho”. É nessa perspectiva que Eliade (2016) afirma que o mito é uma “realidade viva” e atravessa gerações, pois crimes de abusos sexuais são recorrentes em nossa sociedade atual, uma vez que a maioria dos molestadores são os próprios membros da família, como pais, irmãos, tios e primos. Desse modo, os frutos da violação e do incesto eram entregues para a Igreja pela própria família, numa tentativa de silenciar a verdadeira identidade do pai da criança, que passava a ser conhecida como o filho do boto.

Segundo a entrevistada, a Igreja acolhia essas crianças na tentativa de “protegê-las” do boto, pois quando um filho do boto “vinga”, eles sobem à superfície terrena para buscá-lo. Assim, para livrarem essas crianças das garras dos encantados, os padres acolhiam-nas na Igreja, que, de acordo com a entrevistada, “é o único lugar que os botos não entram, porque eles têm medo de cruz”.

Torres (2017) destaca que com o advento de instituições religiosas, tais como os jesuítas e carmelitas, em prol de propagar a fé cristã do verdadeiro Deus na Amazônia, as sexualidades foram contidas e proibidas. “Trata-se da doação de meninas por seus pais a colonos portugueses em troca de alguma quinquilharia, por um lado, e a prostituição de moças, por assim dizer, em troca de melhor sobrevivência na sociedade colonial” (TORRES, 2017, p. 7). Esse aspecto, identificamos na fala da entrevistada, pois a mesma nos revela que “Às vezes, as famílias entregavam os filhos do boto para ajudarem os padres

na igreja como coroinhas. E era pior, porque a senhora pode imaginar o que acontecia, né”.

Narrativas e relatos de desaparecimentos misteriosos de pessoas são comuns na comunidade, pois o rio é um mar de mistérios. Partindo desse pressuposto, a entrevistada 10 nos relatou:

Minha avó me falava que um dia a irmã dela tinha sido encantada pelo boto. Todo santo dia, quando chegava a “boca da noite” a mãe delas dizia: não quero ninguém na beira do rio de noite, vocês não teimam, porque tem muita “mizura” neste rio que a gente não conhece. E minha tia-avó, irmã de minha vó, gostava de pular n’água este horário. A mãe dela já tinha proibido, mas “num” tinha jeito, quando chegava a “boca da noite”, a mulher endoidava “pra” ir “pro” rio e não tinha quem segurasse. Até que um santo dia, num descuido, quando deram fé a mulher já tinha sumido “pro” rumo do rio e nunca mais voltou. Foi feitiço, minha filha, ela endoidava pra entrar na água, tirava a roupa e tudo, até que nunca mais voltou (Entrevista realizada dia 22 de novembro de 2017).

O boto tem poderes de encantamento que podem levar à loucura, assim como ao suicídio, como é evidente na narrativa acima. Os horários em que os cetáceos costumam enfeitiçar ocorrem por volta do entardecer, às seis horas da tarde, com o intuito de levar para o fundo do rio a moça que atraiu sexualmente. É um perigo, pois são envolvidas com uma paixão avassaladora, através do poder de encantamento do boto, que, sob a perspectiva da entrevistada, leva à loucura. Eventos de pessoas que somem no rio são comuns na Amazônia, e a grande maioria delas são mulheres. As que são levadas “de corpo” desaparecem e não há uma explicação plausível para isso: é inexplicável, simplesmente acontece. Muitos corpos desapareceram, e a narradora associa esse sumiço ao feitiço do boto.

Na concepção dos moradores antigos da Comunidade da Missão, o encontro com os seres de encantamento (os botos) acontece como uma resposta da “Mãe Natureza” aos seus filhos. Quando uma pessoa some misteriosamente, sem deixar vestígios, é porque algo ruim cometeu, como, por exemplo, desmatar a mata, matar bicho ou arpoar botos, e, como castigo, desaparece. Para eles, os botos veem os humanos da mesma maneira que os humanos os veem, e assim, quando um homem arpoa um boto, o boto vem à superfície e o encanta, levando-o para a cidade submersa. Para esses moradores, é a lei da natureza, pois “colhemos o que plantamos, minha filha”.

Portanto, as análises dessas histórias são necessárias para entendermos que conhecer uma cultura diferente é uma forma de compreender e respeitar as pessoas dessa cultura e suas diferenças, como também pensar as narrativas amazônicas como forma de ressignificação, construção das identidades, preservação e reescrita da história.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com esta pesquisa, percebemos que as criações populares, como os mitos, agregam verdades históricas que, ao interpretarmos, trouxemos à tona nos vestígios do período colonial na perspectiva do colonizado. Revelam também saberes e entendimentos acerca de uma realidade vivida entre as pessoas e, sobretudo, as verdades subentendidas e interditas sobre as mulheres e crianças vítimas da violação patriarcal. Essas mulheres sofreram e ainda sofrem assédios sexuais de homens casados, irmãos, primos, padrastos, padres e

inclusive dos pais biológicos. O mito se configura como forma de expressão de um todo, ele representa uma coletividade, que no caso de nossa pesquisa denuncia as realidades da opressão pertinente no encontro colonial e os abusos sexuais contra mulheres e crianças.

Assim como a violação do patriarcado, as narrativas amazônicas são capazes de trazer à luz o impacto e as consequências do encontro de duas culturas, a colonizadora e a colonizada. A eurocêntrica, moldada na estrutura patriarcal, pois os filhos do boto, frutos da violação contra a mulher, eram bem aceitos nas comunidades, para encobrir as relações proibidas e os incestos, e a cultura indígena, pautada na crença em seres encantados e animais dotados de poderes sobrenaturais.

Mas o que pode contribuir para o enfraquecimento dessa tradição? Com o crescimento populacional, os seres encantados têm se afastado das pessoas, pois a efetivação de sua existência depende muito da crença nesse ser sobrenatural. A diminuição da contação de histórias como a do boto é fato, mas, com este trabalho, comprovamos que as experiências e as histórias de encantamento permanecem vivas no imaginário de quem as narrou. Assim, contribuímos para a perpetuação de uma herança e para a evidenciação da cultura local. Desse modo, é a partir de trabalhos como este que a arte de narrar se revigora e se fortalece.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- FRAXE, Terezinha. **Cultura cabocla-ribeirinha**: mitos, lendas e transculturalidade. São Paulo: Annablume, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LIMA, Deborah. O homem branco e o Boto: o encontro colonial em narrativas de encantamento e transformação (Médio Rio Solimões, Amazonas). **Teoria & Sociedade**, 2013.
- SLATER, Candance. **Dance of the Dolphin**: transformation and disenchantment in the Amazonian imagination. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1994.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro Trad. Beatriz Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- TORRES, Iraíldes Caldas. **Arquitetura do poder**; memória de Gilberto Mestrinho. Manaus: Edua, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Ritual pagão do Boto na Amazônia brasileira**: feitiço e gravidez. Manaus: Editora Ufam, 2017.

## SOBRE AUTORAS E AUTORES

**Aldízio Francisco Lira** é formado no curso de Letras - Português pela Universidade Federal de Rondônia, Especialista em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais pela Faculdade Santo André e Mestre em Letras pela Fundação Universidade Federal de Rondônia. Membro do Grupo de Pesquisa Filologia e Modernidades, da Fundação Universidade Federal de Rondônia.

**Allison Leão** é Doutor em Letras: Estudos Literários – Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas e Graduado em Pedagogia pela mesma instituição. É Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Colidera o Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult).

**Andressa Rodrigues de Jesus** é Graduada em Letras - Português e Inglês pelo Centro Universitário Claretiano de Batatais (2015). Tem pós-graduação *lato sensu* - Libras e Educação para Surdos pela Universidade Pitágoras – Unopar (2019). É Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Letras - Unir. É membro do Grupo de Pesquisa Filologia e Modernidades, atuante no projeto de pesquisa “Linguagem e Argumentação na Lógica da Hipermodernidade”.

**Augusto Rodrigues da Silva Junior** é Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Coursou Pós-Doutorado em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo e fez estágio pós-doutoral na Universidade de Minho – Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos – Braga/Portugal. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Mestre pela Universidade Federal de Goiás.

**Carla Simone de Oliveira Peres** é Bacharel em Serviço Social pelo Instituto de Ensino Superior do Acre. Especialista em Educação Especial e Inclusiva pelo Centro Universitário Internacional. É Assistente Social do Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade Federal do Acre.

**Fernanda Cougo Mendonça** é Doutoranda e Mestre em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (PPGLI-Ufac). É vinculada ao Grupo de Pesquisa História e Cultura, Linguagem, Identidade e Memória (GPHCLIM) – Projeto: Patrimônios Culturais nas Amazônias e Pan-Amazônia: artes do fazer e do dizer. É artista e pesquisadora que recolhe memórias e conta histórias; artesã da palavra, da voz, da performance. Brincante e educadora responsável pela Companhia Casmerim: Ação Cultural para o Bem Viver.

**Juciane Cavalheiro** é Professora Associada da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atua no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Acre (Ufac). Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Linguística Aplicada e Graduada em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Estágio pós-doutoral em Literatura pela Universidade de Brasília. Coordena o grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura (Nupell).

**Júlio César Barreto Rocha** é professor no Departamento de Letras Vernáculas e atua nos Programas de Pós-Graduação em Estudos Literários e em Letras da Universidade Federal de Rondônia (Unir). Fez estágio pós-doutoral na Universidade Federal do Pará. Doutor em Filologia Galega e Portuguesa. Líder do grupo de pesquisa Filologia e Modernidade.

**Karen Rafaela da Silva Cordeiro** é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Especialista em Metodologia do Ensino das Artes pelo Centro Universitário Uninter. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas. Integra o grupo de pesquisa em Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura.

**Larissa Cardoso Brandão** é Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade do Noroeste de Minas. Licenciada em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual de Goiás. Aluna do curso de Doutorado em Literatura da Universidade de Brasília.

**Luciane Viana Barros Páscoa** é Professora Associada da Universidade do Estado do Amazonas, onde atua como docente no Departamento de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto. Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduada em Artes Plásticas e Música pela Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Lidera o Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult).

**Maíra Botelho** é licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (Fapeam), com dois projetos de Iniciação Científica, em parceria com a Universidade do Estado do Amazonas.

**Maria de Jesus Morais** é docente da Universidade Federal do Acre, com atuação no curso de graduação em Geografia e nos Programas de Pós-Graduação de Geografia e Letras. Pós-doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo. Mestrado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

**Paulo Thomaz** é Professor Associado da Universidade de Brasília, atua na graduação e na pós-graduação. Doutor em Literatura Hispano-Americana pela Universidade de

São Paulo. Mestre em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana, também Graduado em Letras, ambos pela Universidade de São Paulo. Realiza estágio pós-doutoral na Universidade Rey Juan Carlos, em Madri, Espanha, e na Brown University, em Providence, EUA.

**Raimunda Thamires Moura Maquiné** é Mestre em Letras e Artes e Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas. É membro do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura (Nupell).

**Stélio Rafael Azevedo de Jesus** é Mestre em Estudos Literários e Graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará. Membro do grupo de pesquisa Makunaíma: Literatura, Arte, Cultura, História e Sociedade na Amazônia, Brasil e América Latina. Aluno do Doutorado em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

**Thaila Bastos da Fonseca** é professora no Centro de Estudos Superiores de Tefé, da Universidade do Estado do Amazonas. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas. Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Letras - Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Amazonas. Integra o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ambientes Amazônicos (Nepam/Ufam).

**Título:** Memória, alteridade, performance: narrativas e poéticas da e sobre a Amazônia

**Organização:** Juciane dos Santos Cavalheiro, Allison Leão, Augusto R. Silva Junior

**Autoras e autores:** Aldízio Francisco Lira (Unir), Allison Leão (UEA), Andressa Rodrigues de Jesus (Unir), Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB), Augusto R. Silva Junior, Carla Simone de Oliveira Peres (Ufac), Fernanda Cougo Mendonça (Ufac), Juciane Cavalheiro (UEA-Capes), Júlio César Barreto Rocha (Unir), Karen Rafaela da Silva Cordeiro (UEA), Larissa Cardoso Beltrão (UnB), Luciane Viana Barros Páscoa (UEA), Maíra Botelho (UEA), Maria de Jesus Moraes (Ufac), Paulo Thomaz (UnB), Raimunda Thamires Moura Maquiné (UEA), Sara Gonçalves Rabelo (IF Goiano), Stélio Rafael Azevedo de Jesus (UFPA), Thaila Bastos da Fonseca (SEDUC-Tefé-AM)

**Projeto gráfico:** Marcelo Ishii

**Capa e arte final:** Raquel Ishii

**Diagramação:** Marcelo Ishii

**Revisão de texto:** João Paulo Cardoso Alves

**Tipologia:** Calisto MT 13/18

**Número de páginas:** 159

## SEGUNDA OFICINA

*laboratório editorial*

A *Segunda Oficina Laboratório Editorial* é assim nomeada em alusão ao trabalho de António Isidoro da Fonseca, impressor português que em 1747 abriu a primeira casa de edições do Brasil, no Rio de Janeiro, a Segunda Oficina. Dois anos depois, por ordem do Reino, sua oficina foi fechada, pois Portugal não permitia tais empreitadas suspeitas na Colônia.