



Josiclei de Souza Santos
Melissa da Costa Alencar
Suellen Cordovil da Silva
(Orgs.)

A M A Z Ô N I A

Estudos das margens



Esta obra é a materialização do cruzamento de diferentes rios teóricos e uma variedade de reflexões de autores nascidos e criados nas diversas Amazônias. A trajetória de construção do livro foi espontânea por parte dos organizadores, integrando uma espécie de busca por novas reflexões acadêmicas sobre os nossos espaços e sobre obras que sinalizam esses contextos amazônicos. Esses espaços são discutidos no nosso livro por meio de trabalhos de pesquisas que, por transitarem por perspectivas tão plurais e culturais das Amazônias, talvez inquietem o leitor não acostumado à diversidade de vozes e olhares sobre as Amazônias. Mas essa diversidade foi o caminho encontrado para epistemicamente tentar dar conta desses diferentes territórios atravessados pelas águas, e cujo uso para denominá-los, “Amazônia”, abarca diferentes realidades.



Amazônia

Comitê editorial

Josiclei de Souza Santos
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Suellen Cordovil da Silva
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Melissa da Costa Alencar
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Comitê científico

Prof. Dra. Adriana Claudia Martins Figuera
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Prof. Dr. Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Prof. Dr. Dirlenvalder do Nascimento Loyolla
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Prof. Dra. Jaqueline Daniela Basso
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Prof. Dr. Roberto do Nascimento Paiva
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)

Prof. Dr. Ediene Pena Ferreira
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)

Prof. Dr. Ricardo Portela de Aguiar
(FAETERJ)

Profª. Drª. Maria Aparecida Donato
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani
Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Profª. Drª. Josebel Akel Fares
Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Prof. Dr. Joel Cardoso
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Amazônia

Estudos das margens

Organizadores

Josiclei de Souza Santos
Melissa da Costa Alencar
Suellen Cordovil da Silva



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Margoni

Fotografia de Capa: Clei Souza

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SANTOS, Josiclei de Souza; ALENCAR, Melissa da Costa; SILVA, Suellen Cordovil da (Orgs.)

Amazônia: estudos das margens [recurso eletrônico] / Josiclei de Souza Santos; Melissa da Costa Alencar; Suellen Cordovil da Silva (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.

178 p.

ISBN - 978-65-5917-448-5

DOI - 10.22350/9786559174485

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Amazônia; 2. Literatura; 3. Cultura; 4. Estado; 5. Brasil; I. Título.

CDD: 800

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura 800

Sumário

Apresentação **9**

Josiclei de Souza Santos

Melissa da Costa Alencar

Suellen Cordovil da Silva

Prefácio **13**

À margem das margens...

Joel Cardoso

1 **17**

A mineralogia ou a mineralidade na poética de Ademir Braz e Charles Trocate

Airton Souza de Oliveira

Fábio Fonseca de Castro

2 **37**

Erotismo, violência e prostituição na literatura da amazônia

Josiclei de Souza Santos

3 **53**

Glossário da obra *Mair-Abá, Coração de Mãe*, de João Brasil, um autor do sudeste paraense

Eliane Pereira Machado Soares

Jessiane Carneiro Lustosa

4 **82**

Dois pescadores e suas histórias enlaçadas nas passagens dos rios e mar da Amazônia

Melissa da Costa Alencar

5 **95**

Escondido no mato: manifestações fantásticas em *Contos do Mato*, de Arthur Engrácio

Maison Antonio dos Anjos Batista

6 **114**

Violência doméstica, espaço cultural e o insólito: camadas amazônicas na obra *Castanha do Pará* (2017) de Gidalzi Jr.

Suellen Cordovil da Silva

7 **134**

Um diálogo entre Mário de Andrade e Dalcídio Jurandir

Wilson Ferreira Barbosa

8 **150**

Traços de horror no conto de Inglês de Sousa "Acauã"

Diemerson da Silva Ribeiro

Geovane Silva Belo

9 **164**

O regionalismo revisitado

José Guilherme dos Santos Fernandes

Apresentação dos autores **175**

Apresentação

*Josiclei de Souza Santos
Melissa da Costa Alencar
Suellen Cordovil da Silva*

O livro “Amazônia: estudos das margens” é a materialização do cruzamento de diferentes rios teóricos e uma variedade de reflexões de autores nascidos e criados nas diversas Amazôniaas. A trajetória de construção do livro foi espontânea por parte dos organizadores, integrando uma espécie de busca por novas reflexões acadêmicas sobre os nossos espaços e sobre obras que sinalizam esses contextos amazônicos. Esses espaços são discutidos no nosso livro por meio de trabalhos de pesquisas que, por transitarem por perspectivas tão plurais e culturais das Amazôniaas, talvez inquietem o leitor não acostumado à diversidade de vozes e olhares sobre as Amazôniaas. Mas essa diversidade foi o caminho encontrado para epistemicamente tentar dar conta desses diferentes territórios atravessados pelas águas, e cujo usado para denominá-los, “Amazônia”, abarca diferentes realidades. É o que veremos a seguir.

O primeiro capítulo **A Mineralogia ou a Mineralidade nas Poéticas do Sudeste do Pará**, dos pesquisadores Airton Souza de Oliveira e Fábio Fonseca de Castro recuperam assuntos de espoliação mineral e de sua ligação com a poética no sudeste do Pará. Esse ensaio contribui para uma reflexão da questão mineral na Amazônia, levando à problemáticas sistêmicas de ordem econômica, social, cultural e histórica. Os pesquisadores apresentam como *corpus* de análise dois poemas relacionados com a questão mineral naquela região. O poema “Progresso”, do jornalista, advogado e poeta, Ademir Braz, publicado no livro *Rebanho de Pedras*, em 2003. Já

o poema “a montanha foi moída”, do educador popular, pesquisador, poeta e coordenador do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), Charles Trocate, foi publicado no livro *1993*, lançado em 2015. Dois poetas conterrâneos e contemporâneos da reflexão mineral na região sudeste do Pará.

No segundo, **Erotismo, Violência e Prostituição na Literatura da Amazônia**, o professor e poeta Clei Souza percorre, por meio de uma leitura panorâmica, o cânone da literatura da Amazônia, desde José Veríssimo, Inglês de Sousa, Dalcídio Jurandir, Bruno de Menezes, Milton Hatoum e Edyr Augusto, mostrando como o erotismo, enquanto o sexo atravessado pela cultura, se relaciona aos diferentes ciclos econômicos da região, produzindo um ambiente hostil para as mulheres dos grupos subalternizados, o que estimulou e estimula ainda a violência, a prostituição e o feminicídio. Trata-se de uma perspectiva de leitura do erotismo na Amazônia enquanto espaço colonial e pós-colonial, atravessada pela cultura da violência, da cultura do estupro, do feminicídio, entre outras situações encontradas nestas narrativas, especialmente contra as mulheres não brancas.

O terceiro, **A Formação Sócio-histórica do Sudeste do Pará no Vocabulário da Obra *Mair-Abá, Coração de Mãe*, de João Brasil**, de Eliane Pereira Machado Soares e Jessiane Carneiro Lustosa, apresenta uma amostra de glossário da obra *Mair-Abá, coração de mãe*, do escritor memorialista João Brasil Monteiro. Assim, esse trabalho retrata a história de Marabá e região, desde seus primórdios até a década de 1980. O trabalho com a linguagem permite a valorização da forma expressiva e literária marabaense, aliados aos conhecimentos linguísticos que se desdobram em outros saberes como a história, geografia, sociologia, ecologia e cultura da cidade de Marabá.

No quarto capítulo, **Dois pescadores e suas Histórias Enlaçadas nas Passagens dos Rios e Mar da Amazônia**, temos uma pesquisa realizada por Melissa da Costa Alencar, em novembro de 2009. O estudo é resultado de coleta de relatos da vida de um pescador, o Sr. Nelson Martins, à época presidente da Associação dos Usuários da Reserva Extrativista Marinha Caeté-Taperuçu (ASSEREMACATA), da cidade de Bragança. A proposta busca comparar as duas formas de representação de dois pescadores, um ficcional, sendo o personagem José da narrativa inglesa, em *História de um pescador* (Cenas de vida do Amazonas), de 2007 e o outro um pescador real, no caso, com o Sr. Nelson. O artigo visa comparar as falas dos dois pescadores, nos limites da ficção e da realidade. Quais são as correspondências e as dissonâncias entre eles? Busca-se responder a essa pergunta por meio de um trabalho de antropologia literária.

No quinto capítulo, **Escondido no Mato: Manifestações Fantásticas em Contos do Mato, de Arthur Engrácio**, o pesquisador Maison Antonio dos Anjos Batista desenvolve uma análise dos seres insólitos do livro *Contos do Mato*, de Arthur Engrácio. Dessa forma, nele aparecem seres fantásticos como a Matinta Pereira, a Cobra Norato, entre outras situações maravilhosas e surpreendentes.

No sexto capítulo, **Violência Doméstica, Espaço Cultural e o Insólito: Camadas Amazônicas na Obra *Castanha Do Pará* (2017) de Gidalti Jr.**, elaborado pela professora e pesquisadora Suellen Cordovil da Silva, apresenta a História em Quadrinhos *Castanha do Pará*, de Gidalti Jr., contextualizada na região de Belém do Pará a partir de um olhar cotidiano urbano e violento que transborda na narrativa, evidenciando o contexto da violência doméstica, o espaço cultural e insólito da região be-lenense. A História em Quadrinhos em questão é um trabalho contemporâneo que retrata os problemas sociais de uma capital brasileira.

Mesclado com uma análise interartística da História em Quadrinhos que explora a diversidade do cenário cultural amazônico.

No sétimo, **Um Diálogo entre Mário de Andrade e Dalcídio Jurandir**, o pesquisador Wilson Ferreira Barbosa apresenta um estudo comparativo entre as obras, *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O autor propõe avaliar os pontos em comum, assim como as diferenças entre esses dois escritores nacionais. A perspectiva da pesquisa defende a ideia de que Dalcídio Jurandir escreveu o romance inspirado pela leitura de Mário de Andrade. Tal defesa se baseia em depoimentos do escritor paraense e do interesse de ambos escritores pelas diversas localidades do Brasil para comporem suas obras.

No penúltimo capítulo **Traços de Horror No Conto De Inglês De Sousa "Acauã"**, os pesquisadores Diemerson da Silva Ribeiro e Geovane Silva Belo investigam o conto "Acauã", do naturalista Inglês de Sousa (1853-1918), sob uma visão dos estudos do gótico. Assim, a obra do paraense desenrola elementos de representação da cultura regional. Os autores pretendem observar uma paisagem cósmica da realidade, nesse universo das encantarias, do místico com os contrastes da vida factual amazônica. Para além do sobrenatural, das evocações místicas e do medo presente na literatura de horror, esse mundo do impalpável e do absurdo é traduzido no conto amazônico de Inglês de Sousa.

No último capítulo **O regionalismo revisitado** de José Guilherme dos Santos Fernandes apresenta uma revisão de temáticas do regionalismo Amazônico.

O livro procurou trazer temáticas que não se esgotam em suas pesquisas aqui. Esperamos que os textos auxiliem o leitor de alguma forma para compreender a Amazônia e suas margens.

Prefácio

À margem das margens...

Joel Cardoso

Ao abrir nossas considerações, iniciamos com um poema de António Gedeão, poeta português, cujo título, significativamente, é “Impressão digital”. Ora, impressões digitais são traços caracterizadores que nos personalizam e nos identificam. Uma impressão digital é marca distintiva única.

Os meus olhos são uns olhos.
E é com esses olhos uns
que eu vejo no mundo escolhos
onde outros, com outros olhos,
não veem escolhos nenhuns.

Quem diz escolhos diz flores.
De tudo o mesmo se diz.
Onde uns veem luto e dores,
uns outros descobrem cores
do mais formoso matiz.

Nas ruas ou nas estradas
onde passa tanta gente,
uns veem pedras pisadas,
mas outros gnomos e fadas
num halo resplandecente.
Inútil seguir vizinhos,
querer ser depois ou ser antes.

Cada um é seus caminhos.
Onde Sancho vê moinhos
D. Quixote vê gigantes.
Vê moinhos? São moinhos.
Vê gigantes? São gigantes.

Quem lê, o faz de forma individual, fazendo valer, no ato da leitura, o seu saber prévio. Neste ato, reconstituímos, visualizamos e organizamos interiormente experiências, motivos, situações que são nossas. Não por acaso, o poema de António Gedeão inicia estas reflexões. “É com esses olhos uns / que vejo no mundo escolhos / onde outros, com outros olhos, / não veem escolhos nenhuns.” Todo conhecimento que acumulamos ao longo de nossas trajetórias importa à medida que, na leitura, nos permite iluminar, acrescentar, elucidar, mostrar possibilidades outras de nós nos debruçarmos sobre os a produção de textos. Em *Amazônia: estudos das margens*, defrontamo-nos com jovens autores, que discorrem sobre o fazer literário na Amazônia, e, mais especificamente, no nosso estado, o Pará. São leituras, interpretações, apreensões de cada leitor.

Literatura é um dos espaços em que, entre outras possibilidades, colocamos em cena processos identitários individuais e coletivas, questões sociais, demarcadas espacial, cultural e historicamente. Mais do que isso, é, de forma pessoal e reflexiva, abrir os temas disponibilizando-os para o debate.

Cada texto se recompõe a cada nova leitura. É este o mistério e o fascínio da Arte. Nós, como receptores, a cada vez que observamos um quadro, lemos um poema ou um romance, quando revisitamos uma obra de arte, renovamos, ampliamos, recontextualizamos interiormente as nossas percepções anteriores. Cada momento é único. Se o texto artístico é o mesmo, o contexto em que ocorre a recepção é sempre outro. Ninguém que revise um texto vê o mesmo texto da leitura anterior. Atentamos para

novos elementos, pormenores, descobrimos vieses interpretativos, possibilidades de apreensão diferenciadas. A crítica da crítica, tão em voga em nossos dias, é salutar, mas interessa menos que as releituras de cada texto, qualquer que seja ele. “Nas ruas ou nas estradas / onde passa tanta gente, / uns veem pedras pisadas, / mas outros gnomos e fadas / num halo resplandecente”. Cada qual apreende a realidade de forma diferenciada e única, com sua racionalidade e, também, obviamente, com a sua subjetividade. Todos, buscamos, de alguma forma, originalidade. “Inútil seguir vizinhos, / querer ser depois ou ser antes”. Entram em cena concordâncias e discordâncias, contrapontos (pertinentes ou não). Somos frutos do nosso tempo, do saber que acumulamos ao longo das nossas trajetórias, das múltiplas leituras que fizemos ao longo do percurso. Somos frutos das nossas certezas, mas, muito mais, das nossas indecisões.

O poder de assimilação, de interpretação, de apreensão, de contextualização dos textos é possibilidade única, personalíssima e individual. “Quem diz escolhos diz flores. / De tudo o mesmo se diz. / Onde uns veem luto e dores, / uns outros descobrem cores / do mais formoso matiz”. Assim, transitar pelos caminhos da crítica nos propicia olhar com novo olhar o percurso já percorrido.

Desde a sua gênese, a proposta – certamente louvável - deste livro foi privilegiar autores locais a fim de que, cada qual a seu modo comprometidos com sua área de atuação, com a sua trajetória, dialogando com as instâncias circunvizinhas, pudessem ter voz no contexto acadêmico. Nesse sentido, os autores selecionados se alinham numa adequação coerente cujo objetivo foi plenamente alcançado. Para a construção efetiva e dialética de saberes, o trabalho, superando entraves, driblando obstáculos, perpassa ora por áreas distintas ora circunvizinhas do conhecimento (Literatura, Língua, História, Antropologia, Estudos Culturais etc.). Posicionamentos crítico-analíticos evidenciam, via de regra, posicionamentos parciais, o

que, evidentemente, não diminui o valor da empreitada na busca de compreender, iluminar, associar e, possivelmente, explicitar contextos textuais e artísticos, tendo consciência de que “cada um é seus caminhos”. As nossas convicções interiores determinam a contextualização da nossa realidade externa. “Vê moinhos? São moinhos. / Vê gigantes? São gigantes”. O que vemos (e o modo como vemos) constitui o nosso real.

Quero, por fim, parabenizar os organizadores deste compêndio. São pessoas que conhecem o nosso chão, se alimentam da nossa cultura, amam o que é nosso, representam nossas vozes, perpassam por nossas memórias (individuais e coletivas), traduzem nossos desejos, nossas inquietações. Ao selecionarem ou elaborarem os textos que o compõe, nos brindaram com diferentes posturas e visões de nossa produção intelectual recente na academia. Este é um trabalho primeiro no contexto em que surge. Que venham outros similares e que, com o tempo, possamos ir crescendo e nos fortalecendo.

A reflexão crítica, essencial para a Educação, exige reestruturação conceitual e epistemológica, permite novos posicionamentos na conjuntura atual, conjuntura inusitada e absolutamente diferenciada de tudo o que já havíamos vivenciado anteriormente.

Oportuna e muito bem-vinda, portanto, esta publicação. Parabéns à iniciativa de todos que, num esforço coletivo, se empenharam para que esse resultado fosse alcançado.

Belém, outubro de 2021.

A mineralogia ou a mineralidade na poética de Ademir Braz e Charles Trocate

*Airton Souza de Oliveira
Fábio Fonseca de Castro*

Introdução

Como territorialidades históricas de disputas e, sobretudo de formações discursivas, as Amazônias vêm evidenciando cada vez mais a sua própria complexidade como espacialidade em constructo, o que realimenta o imaginário e, por sua vez, o crescimento excessivo populacional pela exploração, especialmente dos recursos naturais existentes.

O interesse crescente pela Amazônia reorganiza e, ao mesmo tempo, realimenta o processo colonial nessa região, alongando de certa forma a compreensão de um tempo histórico que surge com as dinâmicas de colonização no Brasil. Com isso, percebe-se que as representações sobre as territorialidades amazônicas ainda estão assentadas naquilo que Ana Pizarro denomina de “categorização absoluta” (PIZARRO, 2006, p. 32), a partir da ideia central de ocupação e dominação.

A categorização absoluta está ligada à formação discursiva homogeneizante a respeito da Amazônia, por exemplo. Esse procedimento, que não deixa de ser e manter uma relação de poder, acaba por deixar de fora toda a complexidade existente nas realidades sócio-históricas dos espaços-tempos experienciados pelas populações locais.

Mesmo compreendendo que as Amazônias surgiram a partir de uma formação discursiva e como invenção¹ imaginária que as percebiam no singular, ou seja, como um lugar homogêneo, hoje é preciso encará-las

como territórios reais, dotados de corpos sociais, históricos, políticos, sentimentais, etc, marcados por disputas tanto discursivas quanto de poder, sobretudo pela sua condição de fronteira.

Ultrapassar o entendimento epistemológico de uma Amazônia assinalada como homogênea, ou mesmo um *eldorado* eterno a ser explorado, permite abrir a possibilidade de lidar com as mais díspares problemáticas existentes nas Amazônias, esta abertura para a amplitude das suas heterogeneidades, mostra que as mesmas nunca são totalizantes; Outrossim, possibilita conceber, em parte, as dimensões das realidades sempre como múltiplas; e sugere, por fim, rasurar, também em parte – infelizmente – o projeto e todo o esquema linear e homogêneo de ocupação das territorialidades nas Amazônias. Ao pensarmos estas como territorialidades de dimensões múltiplas, marcadas por complexas diferenças colocamos em questão o ilusório equilíbrio fundamentado pelo que Ana Pizarro denomina de *categorização absoluta*, provocando, dessa forma, uma espécie de cisão no jogo homogêneo presente na perspectiva imbricada na referida *categorização*⁴.

Entre as principais questões que se apresentam diante de nós, ao pensarmos a questão mineral nas Amazônias, é possível destacar essas: como romper essa categorização absoluta em relação à exploração das riquezas minerais nas suas diferentes regiões? É possível fazer com que os amazônidas atingidos diretamente por essa exploração mineral transformem em sublevação suas experiências disruptivas, suas dores? De imediato, faz-se necessário ressaltar que é muito difícil solucionar essas questões, principalmente porque elas apontam para a relação mais perversa e douradora, assentada na ideia de progresso e, também de nação, dentro das Amazônias e, sobretudo, por conta de todo o processo discursivo a seu respeito. No entanto, perante essas interrogações, é possível pensarmos

criticamente como é compreendido o projeto de exploração, submissão e dominação nas regiões amazônicas.

Diante das problemáticas apontadas acima, o trabalho percebe a possibilidade de se analisar poeticamente algumas implicações ligadas diretamente à questão mineral no sudeste do Pará. Para isso, o *corpus* analítico desse artigo é composto de dois poemas que refletem a respeito da questão mineral na região do sudeste do estado. Esses poemas foram publicados entre os anos de 2000 a 2015, e estão diretamente ligados a extração do ouro, em Serra Pelada, e de maneira implícita ao Projeto Grande Carajás⁵.

A partir da análise do *corpus*, ficou evidente que, utilizando a linguagem como experiência simbólica e de ressignificação da realidade, é possível interrogar não somente a ideia de *categorização absoluta* nas Amazôniaas, mas provocar rasuras na discursividade da esfera econômica, hierárquica e hegemônica dentro da exploração mineral na região do sudeste do Pará.

É preciso destacar que, em relação ao título deste artigo o termo utilizado – mineralogia –, o termo diz respeito à ciência responsável por estudar as estruturas moleculares, cristalinas, as propriedades físicas e, principalmente, a gênese dos minerais, mas neste trabalho houve uma ressignificação simbólica para o referido termo, consistindo numa espécie de metonímia.

As Amazôniaas como Eldorado eterno

É perturbadora e, ao mesmo tempo, complexa a forma como as Amazôniaas estão inscritas em si e fora de si mesmas, ou seja, suas diferenças são capazes de problematizar incessantemente toda e qualquer ideia de *categorização absoluta*, instaurando uma ambivalência contínua. Essa ambivalência opera de maneira tão heterogênea, que até hoje, só para

citarmos um exemplo, os processos e projetos que visaram e visam ocupar as territorialidades amazônicas em toda a sua totalidade fracassaram. O lado ruim disso é que os jogos de interesses e as formações discursivas sobre as Amazônias se reescrevem incessantemente, seja a partir de interesses externos, através, por exemplo, da criação de projetos para as Amazônias, seja pelas implicações discursivas sobre as Amazônias.

No imaginário colonial, que até hoje se alastra no país, as Amazônias, cada vez mais estereotipadas, têm seu complexo corpo atravessado por uma diretriz que a compreende, sobretudo, como uma espécie de *eldorado* eterno. Essa categorização iniciada, como vimos, de maneira discursiva, esteve atravessada historicamente por meio de uma dimensão abstrata, embora partisse sempre para uma relação mais concreta na história da região, atingindo os amazônidas e suas territorialidades. Nesse caso, as pretensões sempre foram e têm sido a de buscar explorar demasiadamente todas as riquezas que as geografias amazônidas podem oferecer, sobretudo, as ligadas ao potencial mineral existente na região.

Assim, o mito em torno da existência de *eldorados* nas Amazônias até hoje realimenta o imaginário e a realidade nessas territorialidades, e, maiormente, fora das próprias Amazônias, como força sistemática de dominação que parte de fora para dentro, sem levar em consideração as configurações sociais, históricas, culturais e até mesmo econômicas, que são heterogêneas. O mito da existência de *eldorados* nas Amazônias parece colocar em voga a circunscrição dominante de progresso, ao mesmo tempo em que opera, às vezes, de forma muito dissimulada, as ideias de nação e integração. Nesse caso, os discursos, principalmente governamentais, que envolvem diretamente uma ideia de nação brasileira e os processos de integração, incluem grandes projetos, entre os quais a abertura de diversas rodovias.

Em contrapartida, as questões dissimuladas nas ideias de progresso, nação e integração contribuem ainda mais para realimentar, incessantemente, a lógica e as dinâmicas da exploração das riquezas naturais nas Amazônias, resultando no que Trocate (2017) ressalta:

Essas transformações ocorridas nas zonas de colonização histórica e nas novas fronteiras econômicas do espaço Amazônico pela ofensiva do capital vão impor, em sucessivo enfileiramento o ciclo de riqueza do capital como expressão do momento burguês e concomitante o ciclo de pobreza social (TROCATE, 2017, p. 21).

À custa disso, as tensões em torno da exploração das riquezas naturais na região de Carajás se adensam de tal maneira que acabam por colocar em jogo todo o corpo social e histórico que estão nas territorialidades amazônicas, incluindo, por exemplo, os povos indígenas que enfrentam de perto diversos problemas por conta dessa modalidade de exploração das riquezas naturais, entre os quais as invasões às suas terras cotidianamente, resultando até mesmo em assassinatos desses povos. Além disso, tal processo afeta diretamente as próprias territorialidades, culminando, por exemplo, em problemas não somente de ordem econômica, mas também ambientais de forma brutal, promovendo as mortes da fauna, da flora e dos/das amazônidas, pois segundo Zonta e Trocate (2015),

Nas últimas três décadas, nenhuma região do país sofreu de maneira tão brutal uma intervenção organizada do capital mineral como a região de Carajás, no Pará. Embora a indústria da mineração exista em quase todo território nacional. Dos camponeses posseiros, da aniquilação dos indígenas, do evento da Guerrilha do Araguaia, ao fenômeno da Serra Pelada até a implementação do Grande Projeto Carajás (ZONTA e TROCATE, 2015, p. 16).

Toda essa desenfreada cobiça, destacada por Zonta e Trocate, contribui para alargar a temporalidade histórica do processo colonial, em curso no país desde o ano de 1500. Sendo assim, é possível afirmar que o processo de exploração mineral nas Amazônias representa o que há de mais evidente quando se trata da objetificação colonial contemporânea, trazendo à tona não somente aquilo que escreveu Márcio Souza, em *História da Amazônia*, afirmando que “a mercantilização da natureza pelo capitalismo acelerou as taxas de destruição ambiental” (SOUZA, 2019, p. 64), mas também os fatores que Zonta e Trocate (2015) enfatizaram acima, como a aniquilação dos indígenas.

As questões minerais na região do Sudeste do Pará

A mesorregião do sudeste do Pará está marcada pela existência dos chamados ciclos econômicos, que tiveram início, praticamente, na região de Marabá, com a descoberta nas matas da região, no fim do século XIX, do caucho, e que deu início ao ciclo deste produto. Em seguida ocorreu o ciclo da castanha do Pará, e de modo contínuo o surgimento dos ciclos de explorações minerais, iniciando com o diamante, por volta de 1926, ou um pouco antes, sobretudo, a partir do potencial hidrográfico do rio Tocantins, na altura do que é hoje parte do Município de Itupiranga e também Marabá. No entanto, é a partir de 1937 que se desencadeia, segundo Mattos (2013), a febre da garimpagem de diamante na região, devido à descoberta desse minério na Praia Alta, próximo ao rio Tauiri.

É possível afirmar que a maioria desses ciclos econômicos foi responsável por ajudar a fixar migrantes nessa região, fazendo com que só em meados da década de 1980 o número de habitantes da cidade de Marabá saltasse de cerca de 59 mil habitantes, segundo dados do Censo Demográfico do Pará, para mais de 140 mil habitantes, no pequeno intervalo entre

1980 a 1985, ou seja, em apenas cinco anos, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

Todavia, vale destacar também que essa imensa mobilidade populacional na região contribuiu diretamente para a reconfiguração do seu mapa. O resultado é que, a partir da década de 1980, devido ao surgimento de muitos vilarejos na região de Marabá, foram criados diversos municípios, tanto no sul quanto no sudeste paraense. Entre esses municípios podemos destacar a emancipação política-administrativa de Eldorado dos Carajás, ocorrida no ano de 1991, Curionópolis e Parauapebas, que conseguiriam emancipação alguns anos antes, em 1988, e Canaã dos Carajás, em 1994, cabendo notar que, anteriormente, todos eram vilas muito próximas aos grandes projetos de exploração mineral na região de Carajás, pertencentes ao município de Marabá.

Dentro desse horizonte emblemático e significativo de ocupação e migração para a região sul e sudeste do Pará, motivado principalmente pelas riquezas naturais existentes nas Amazônias, encontra-se o que Trocate (2017) denomina de apossamento e mercantilização da natureza, e que geram resultados irreversíveis e catastróficos, conforme podemos verificar,

Apossamento e mercantilização da natureza influem enfim sobre os modos de vidas campesinos em suas formações históricas, indígenas, ribeirinhas, caboclos e quilombolas e os da fronteira em expansão de muitas fronteiras projetadas onde o capital se realiza destituindo-os de sentido e lugar (TROCATE, 2017, p. 15).

É possível recuperar os sentidos e lugares aos quais Trocate alude acima? É presumível fazer atravessar no corpo do capital os silêncios presentes na experiência social dos destituídos? Talvez este artigo nos ajude a responder ou mesmo a inquirir a respeito de outras problemáticas dentro dessas duas perguntas. Nesse contexto, os jogos de interesse,

assinalados pelas relações de poder presentes na ocupação dos espaços amazônicos, operam de modo contínuo, incessantemente, impondo novas formações discursivas, alterando paisagens, subalternizando os e as amazônidas, e atualizando, na contemporaneidade, a temporalidade da colonialidade brasileira.

Sem dúvida, dois grandes marcos históricos da questão mineral na região do sudeste paraense estão intrinsecamente ligados as descobertas do potencial mineral na região de Carajás, no espaço geográfico que incluem os municípios de Parauapebas, Canaã dos Carajás e de maneira menos direta, Curionópolis, por conta de Serra Pelada. Vale destacar ainda que a descoberta da reserva de minério de Carajás aconteceu exatamente em 1962, por meio de pesquisas realizadas por um geólogo que estava a serviço da empresa norte-americana *United States Steel*. Segundo estas pesquisas, essa empresa já investigava o subsolo amazônico desde o início do ano de 1949 à procura de minério de manganês. Em relação à Serra Pelada, considerada ao longo de meados da década de 1980, como o maior garimpo a céu aberto do mundo, e sua descoberta ocorreu entre o fim de 1979 a 1980.

O *corpus* principal que compõe este trabalho são dois poemas ligados à questão mineral na região sudeste do Pará. O primeiro poema é intitulado “Progresso”, de autoria do advogado, jornalista e poeta Ademir Braz, e foi publicado em seu livro *Rebanho de Pedras*, lançado em Marabá no ano de 2003, livro este impresso pela Grafecort, uma gráfica e editora de Marabá. Já o outro poema é intitulado “A montanha foi moída”, do poeta, educador popular, pesquisador e coordenador do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST, Charles Trocate. Este poema foi publicado no livro *1993*, lançado em 2015, pelo iGuana Editora, e foi apenas numerado, sendo conservado sem título, e pertencente ao livro *Casa das Árvores*. Esse mesmo poema foi publicado posteriormente na antologia poética *Poemas*

Minerais, organizada pelo próprio poeta Charles Trocate, e que reúne poemas de diversos poetas, incluindo nomes já consagrados na poesia brasileira, que escreveram sobre a mineralidade. Assim como o livro *1993*, o livro *Poemas Minerais* também foi publicado pela iGuana Editora, em 2018.

As facetas simbólicas de uma poética mineral

O ponto de partida dessa leitura analítica intersecta de imediato dois campos do saber: o histórico e o literário. Assim, busca-se compreender como parte das poéticas ligadas à questão da mineração no sudeste do Pará reinterpretam o corpo complexo da história, e da própria exploração nesta região, nos fazendo repensar com quais estratégias os destituídos e subalternizados recuperam os sentidos e os lugares dentro da própria história nas Amazônias, a partir da linguagem escrita, como uma espécie de voz simbólica, ou como aquilo que Trocate (2017) denomina de *insurgências peculiares*.

As poéticas aqui analisadas nos colocam diante de um sentido mais profundo quando olhamos para a relação entre o capital *versus* sujeitos, e espoliação *versus* luta política, e, de maneira mais complexa, as implicações entre capital *versus* territorialidades. Além disso, outra questão importante é o que enfatizam Zonta e Trocate (2015). Segundo eles:

A indústria da mineração sempre foi desenvolvida no Brasil por um capitalismo dependente, subdesenvolvimento e baseada numa economia reprimarizada, com um crescente processo de violência que determinou a uma casta da sociedade ser apenas um ator social, vadio e sobranter, nas franjas de toda essa riqueza mineral e das engrenagens da grande fazenda em formação do modelo agrário exportador que moldaria toda a economia nos últimos cinco séculos (ZONTA e TROCATE, 2015, p. 10).

As relações capital *versus* sujeitos, espoliação *versus* luta política e capital *versus* territorialidades não podem ser compreendidas como polaridades díspares, embora essa afirmação tente de qualquer forma assinalar para esse tipo de explicação mais racional. Nesse caso específico, as polaridades se interconjugam, ou para ficar mais claro, estão em convergência, quase como que formulando certa dependência.

Essas formulações de caráter aparentemente díspares nos obrigam a pensar que tanto o capital quanto os sujeitos amazônidas expõem e projetam representações simbólicas, ligadas a determinados fatos históricos da região de Carajás, numa relação direta entre o imaginário e a realidade. É como se ambos – capital e sujeitos – reelaborassem as tensões entre a ficção ou o simbólico e a própria realidade para recompor a linha tênue entre a ideia falaciosa de progresso e a exploração das riquezas naturais nas Amazônias. Segundo Malheiro (2015):

O sudeste do Pará, no jogo conjuntural do capitalismo global em crise, é construído como uma zona de sacrifício, território a ser dominado por relações capitalistas inscritas no signo da acumulação por espoliação, que, por sua vez, deve ser sacrificado para a manutenção de processos de superacumulação em outras escalas do capitalismo financeirizado (MALHEIRO, 2015, p. 61).

Acumulação, espoliação, apropriação, *mercantilização da natureza*, para usarmos aqui uma expressão trocatiana, e, maiormente o processo envolto na exploração, são alguns dos termos significativos que os poemas analisados põem em voga as problemáticas em torno dos interesses econômicos nas Amazônias, às vezes de maneira explícita, noutras, implicitamente.

Apesar dos poemas “Progresso” e “A montanha foi moída” serem curtos, o primeiro com apenas 34 versos, distribuídos em 7 estrofes, e o segundo com 25 versos, distribuídos em 4 estrofes, ambos possuem uma

potência simbólica capaz de reverberar parte das barbáries que o crescente processo de mineração na região faz emergir dia após dia. Além disso, os dois poemas mantêm uma relação direta com uma das principais partes da história da mineração no sudeste do Pará, pois, enquanto o poema “Progresso” faz uma alusão direta ao Projeto Grande Carajás, conforme veremos, o poema “a montanha foi moída” aponta sutilmente para a territorialidade de Serra Pelada, sugerida pelo próprio título do poema, principalmente pela presença do substantivo montanha.

“Progresso” é o segundo poema do tomo intitulado ‘Terra de Criação’, do livro de poemas *Rebanho de Pedras*, do poeta marabaense Ademir Braz. O título é a parte simbólica inicial da linguagem irônica a que o poeta se utiliza para interrogar as dinâmicas de exploração dos minérios na região de Carajás, em Parauapebas. Nesse caso, o título do poema estabelece de imediato uma espécie de visão antagônica para além do próprio significado do substantivo “progresso”. Assim, no poema, este último termo designa a simbologia de desprogresso ou o depauperamento ligado à exploração mineral no sudeste do Pará. Com isso Ademir Braz coloca o leitor perante a estrutura de dispersão dos minérios retirados do distrito florestal de Carajás.

Desse modo, ao longo do poema “Progresso”, a voz lírica reconstrói de maneira simbólica todo o itinerário que fazem os minérios que saem da região de Carajás até ao Porto de Itaqui, em São Luís, no Maranhão, através da estrada de ferro, embora, a presença da própria ferrovia esteja demarcada de maneira mais evidente logo no início do poema, nos três primeiros versos, vejamos:

A amiga sorrindo:

- “Marabá chegou no mar!...

Com duas pernas de ferro de 900 km,
e isso dá poesia!” (BRAZ, 2003, p. 32).

As duas pernas de ferro de 900 km são uma alusão direta à estrada de ferro Carajás, que possui, na verdade, 892 km de extensão, e que teve sua construção iniciada no ano de 1982, tendo sido finalizada em 1985 e inaugurada pelo então presidente do Brasil, João Baptista de Oliveira Figueiredo.

O poema “Progresso” reelabora os significados do uso da estrada de ferro Carajás e do trem denominado de Expresso Carajás, de maneira que ambos fossem capazes de trazer pequenos alentos como forma de pagamento aos atingidos pela mineração no lugar das riquezas que são espoliadas nessa parte das Amazônias. A voz lírica presente no poema, apesar de figurar em primeira pessoa, está sempre marcada pela pluralidade, deixando de ser um “eu” para ser um “nós”. É, portanto, uma voz coletiva, porque parece reconhecer as implicações que a atividade mineral causa como impacto negativo dentro das Amazônias – desmatamento, queimadas, poluição dos rios e solos, vários tipos de violências, e a própria miséria.

Como procedimento atenuante o poeta Ademir Braz se vale da ironia como figura de linguagem preponderante no poema “Progresso”. Assim, o mar é o elemento que parece instaurar a relação direta entre a ficção/a simbologia e a realidade. É o mar a substância que faz do poema inteiro o corpo ferido pelo processo mineral posto em voga desde os anos de 1970 até os nossos dias. Não propriamente o mar, mas a sua figuração imaginada pela voz lírica dentro do poema, como nestes versos: “Mas, / temos agora a essencialidade do mar / bem à nossa porta, / sob nossos olhos”. É possível afirmar também que é essa figuração, ou essa *essencialidade* do mar que interliga o passado histórico ao presente imediato.

“Progresso” é marcado pela intersecção das temporalidades díspares, como por exemplo, o presente – “Sorrirmo-nos em pânico” (BRAZ, 2003,

p. 32) ou – “temos agora a essencialidade do mar / bem à nossa porta” (BRAZ, 2003, p. 33) -, e o passado – “nostalgias d’África” – (BRAZ, 2003, p. 33), e o futuro – “Ah, como dormir, o, coração atônito, / com esse comboio irreal / levando para o mar o sono do sonho?” (BRAZ, 2003, p. 33).

Nomeando um dos responsáveis pela exploração mineral no sudeste do Pará, o poema põe em questão a expansão da atividade mineral e da exportação dos minérios, saindo da região por meio da estrada de ferro. Além de assinalar os impactos negativos, principalmente nos versos da terceira estrofe, vejamos:

Bem verdade que Ela nos leva
 a entranha ferruginosa da serra
 e, na ida, entre o céu e a terra,
 deixa-nos ao menos isso
 e só isso:
 uma sacudida na ponte
 um apito maroto
 como afago de gigolô (BRAZ, 2003, p. 32).

Atentemo-nos pelo menos há três questões nos versos acima. A primeira delas é a exploração dos minérios, das riquezas naturais retiradas da serra dos Carajás – “Bem verdade que Ela nos leva / a entranha ferruginosa da serra”. O segundo detalhe está ligado a saída desse minério através da estrada de ferro simbolizada pela presença da conexão, que é a ponte rodoferroviária que fica em Marabá, na altura do núcleo da Nova Marabá, sobre o rio Tocantins. E a última questão é o que fica dessa relação de exploração aos moradores da região – “uma sacudida, um apito maroto e o afago de gigolô”, e resultando no que Trocate observou em seu livro-ensaio *Quando as armas falam, as musas calam?*, ao escrever que essa exploração vem “causando sérios problemas para as populações tradicionais e contribuindo para o aumento da pobreza” (TROCATE, 2017, p. 43).

Os dois versos finais de “Progresso” – “Ó meu glorioso Trem Expresso Carajás: / esperai por mim...” - são emblemáticos na medida em que eles esgarçam a dinâmica do esquecimento proposital dos amazônidas pelos que exploram os minérios nas Amazôniaas. Simbolicamente o trem é a representação dos exploradores, no caso, a empresa mineradora VALE, antiga Companhia Vale do Rio Doce, empresa que o poema denomina ironicamente de “Nossa Senhora Vale do Rio Doce”. O poema termina com reticências, deixando em aberto outras significações da questão mineral nas Amazôniaas.

O poema “A montanha foi moída”, do poeta Charles Trocate, desde o título não se limita a colocar em pauta as condicionantes emergenciais da espoliação mineral. É transparente e direto quando particulariza, através das palavras “montanha” e “moída”, a problemática da atividade mineral nas Amazôniaas. É como se o próprio título do poema tentasse equacionar a transformação da paisagem motivada pela extração de minérios. Deste modo, o título repercute a crescente destruição da natureza amazônica à custa do capital, fazendo com que,

A natureza como fonte de acumulação primitiva sendo moída por sistemas mecanizados tendo o lucro máximo como alvo e uma população ao redor repleta de promessas, subjugadas por uma riqueza apenas imaginável, não tangível (ZONTA; TROCATE, 2016, p. 08).

Nesse caso, a única tangibilidade alcançada, conforme veremos na análise do poema, será a da desgraça deixada pelo processo de subjugação e exploração das riquezas nas Amazôniaas. A intensidade figurativa presente na palavra “moída” serve para ampliar a problemática, que nunca deixou de ser também sistemática, ligada à perversa exploração mineral, que produz uma tragédia sócio-histórica provavelmente irreparável na história da região do sudeste do Pará. Já o verbo “moer” parece ser mais

violento, significativamente, que qualquer outra palavra próxima no significado. Nesse sentido, em “A montanha foi moída”, a palavra moer implica numa logicidade simbólica que culmina no desaparecimento da montanha.

A tônica geral ao longo do poema remete a uma desgraça mais evidente que no poema “Progresso”, de Ademir Braz, apesar de uma leve semelhança entre os dois, como por exemplo, na terceira estrofe de “A montanha foi moída” e parte da quarta estrofe de “Progresso”, vejamos:

Fica-nos a mandíbula
 Uma certeza falsificada
 E o sol empoeirado sobre as infâncias
 E só! (TROCATE, 2018, p. 111).

E

deixa-nos ao menos isso
 e só isso:
 uma sacudida na ponte
 um apito maroto
 como afago de gigolô (BRAZ, 2003, p. 32).

Em “A montanha foi moída”, a voz lírica traz um eu singular logo no primeiro verso, que diz: “Por mim / Espalharás no papel o jejum das palavras” (TROCATE, 2018, p. 111). No entanto, esse mesmo *eu* vai aos poucos se multiplicando para tornar-se uma espécie de *nós*, marcado sobremaneira pela diferença dos amazônidas. É um eu-coletivo porque sabe que a problemática em torno da forma de apropriação das riquezas naturais nas Amazônias partiu do processo de subjugação e subalternização do outro.

O eu do poema “a montanha foi moída” é uma espécie de *flâneur* revestido de sentimentos e indignação. Parece estar refém do que de pior sobrou da exploração mineral na região, e diz: “Vou pela rua e chego assim para o que sou / Se resvalo um anjo de aço sai de mim / Apalpa o solo revista a vida” (TROCATE, 2018, p. 111). Ele caminha dentro da promessa de riquezas imaginadas, mas não tangíveis.

A partir de uma dinâmica diferente, o poeta Charles Trocate faz com que esse poema se torne uma espécie de poema-denúncia. Intersectando a temporalidade mítica que foi criada historicamente sobre as Amazônias, antes da colonização, e a própria realidade de hoje. Assim, a segunda estrofe é a chave de significação de todo o poema, vejamos:

A montanha foi moída
 E é serpente morta no calabouço dos navios.
 Levam-na assim:
 Como quem rouba pergaminhos
 A misturar-se já com outro tempo (TROCATE, 2018, p. 111).

De maneira mais desvelada o poeta expõe o que sempre esteve por trás de todo o sistema de exploração mineral nas Amazônias, assinalando como uma espécie de roubo a relação da espoliação mineral, velada através de enunciados de um suposto progresso.

Em “A montanha foi moída”, o poeta Charles Trocate expõe a barbárie. Seu personagem *flâneur* dentro do poema é visivelmente um dos despossuídos que não sucumbiram à violência elaborada pela extração de minérios no sudeste do Pará. Mesmo com pele enrugada, a fuligem de poeira e minérios torna-o mais resistente, mineralizando-o, e deixando-o cada vez mais pronto para: “troar passadas / engasgar goelas!” (TROCATE, 2018, p. 111).

A poesia narrativa que, segundo Benedito Nunes (2000), em sua interpretação de Heidegger (1980) constitui, essencialmente, a instauração da verdade, afronta e confronta a narrativa pretensamente absoluta das formações discursivas que visam a legitimar o processo de deprecação das riquezas naturais e sociais. Corroendo a disposição epistemológica – a poesia é, na sua essência, fundamentalmente, anti-epistemológica – das formações discursivas dominantes, as falas de Trocate e de Braz abrem novas possibilidades para, superpondo temporalidades, confrontar o esquema linear e homogêneo de ocupação das territorialidades amazônidas.

Anti-epistemológica, sim, senão trairia seus três sentidos correlatos: como dom, como fundação e como começo. Benedito Nunes (2000) esclarece que Heidegger compreende por meio desses três sentidos:

E a poesia consiste essencialmente na instauração da verdade (*Stiftung der Wahrheit*) em três diferentes sentidos correlatos: como dom (*Schenkung*), que na obra é o inaugural, como fundação (*Gründung*), posto que o que se inaugura, latente no destino histórico de um povo, também lhe dá fundamento, e como começo (*Anfang*), porque o que se inaugura e funda dá origem ao inédito, ao novo, ao que principia (NUNES, 2000, p. 112).

Ora, as poesias de Trocate e de Braz podem ser vistas, na crítica que elaboram das temporalidades assimétricas impostas às Amazônias, na sua crítica às categorizações absolutas (PIZARRO, 2006) que o capitalismo global, em seu apetite por *commodities* minerais, impõe ao Estado nacional brasileiro e às suas territorializações assimétricas, como o próprio falar poético tematizado por Heidegger (1980). Pois o falar poético, diz Heidegger, “é o que conduz o ente como ente ao estado de manifesto” (HEIDEGGER, 1980, p. 62). Em outras palavras: a poesia enuncia e denuncia o mundo, questionando as pressupostas assimetrias.

Considerações finais

Parte da poesia produzida no sudeste do Pará atravessa o corpo da própria história local. Assim, a força expressiva contida na palavra dessa poética consubstancia dinâmicas que esgarçam, de maneira cada vez mais tênue, o processo simbólico e a sua relação com a própria realidade, fazendo com que a poética mineral seja compreendida como ação não somente estética, mas, sobretudo, ética. Nesse caso, parte da escritura da poesia na região traz em si o assinalamento de percursos que margeiam esteticamente a história.

A primeira e importante estratégia que pudemos observar de imediato nas poéticas minerais é que elas trazem à tona um eu que fala, sobretudo em nome de uma coletividade, e que vem presentificada na voz poética dentro dos poemas. Com isso, o jogo simbólico, por meio do uso de figuras de linguagem, a exemplo da ironia, reformula outras possíveis articulações de compreensão da exploração mineral na região sudeste do Pará.

Os poemas ligados diretamente à questão mineral no sudeste do Pará contribuem não apenas para denunciar esse processo de espoliação das riquezas naturais na região, mas para nos mostrar que é possível aproximar ficção e realidade, como procedimento de *front*. Eles fazem reverberar a história, como passado, e o presente como realidade.

Assim, é possível concluir que os poemas minerais na região de Carajás são mais que simples poemas-denúncias. Eles são parte das vozes dos que foram subalternizados pelo processo de exploração mineral. São poemas que corporificam a falsa verdade sobre o falacioso discurso a respeito de um suposto progresso nas Amazônias. Como vimos no poema “A montanha foi moída” o corpo deixa de ser apenas carne e ossos, para ser mineral, e resistir à barbárie.

Os dois poemas inserem-se numa temporalidade crítica que indaga a respeito das territorialidades amazônicas: o tempo da vivência – ou seja, o tempo da experiencição do mundo da vida pelos sujeitos sociais que eles tematizam, os amazônidas dessa Amazônia mineral – questiona, indaga e confronta o tempo assimétrico da “categorização absoluta” (PIZARRO, 2006), imposta pelo processo de resignificação da Amazônia necessário ao capitalismo global e ao Estado nacional brasileiro, em seu processo de territorialização das Amazônias.

Referências

- BRAZ, Ademir. *Rebanho de Pedras & Esta Terra*. Marabá – Pará. Grafecort, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Tradução: Adelaide La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*. 2ª ed., GA 39. Frankfurt a/M, Klostermann, 1980.
- MALHEIRO, Bruno Cezar Pereira. *Territórios e saberes em disputa: por uma epistemologia da fronteira*. In: TROCATE, Charles (Org.). *Iguana Reflexão Amazônica* – número 1 - 2015. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2015.
- MATTOS, Maria Virgínia Bastos de. *História de Marabá*. Marabá – Pará. Fundação Casa da Cultura de Marabá - FCCM, 2013.
- MUTRAN FILHO, Aziz. *Retalhos de Poesias*. Marabá – Pará. Grafecort, 2000.
- NUNES, Benedito. *Heidegger e a poesia*. In: *Natureza Humana* 2 (1):103-127, 2000.
- PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos – ensaios de cultura latino-americana*. Niterói – Rio de Janeiro. EdUFF, 2006.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Rio de Janeiro. Record, 2019.

TROCATE, Charles. 1993. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2015.

TROCATE, Charles (Org.). *Iguana Reflexão Amazônica* – número 1 - 2015. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2015.

TROCATE, Charles. *Quando as armas falam, as musas calam*. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2017.

TROCATE, Charles (Org.). *Poema mineral*. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2018.

TROCATE, Charles (Orgs.). *A questão mineral no Brasil – Vol. 1*. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2015.

ZONTA, Marcio; TROCATE, Charles (Orgs.). *A questão mineral no Brasil – Vol. 1*. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2015.

ZONTA, Marcio; TROCATE, Charles (Orgs.). *A questão mineral no Brasil – Vol. 2*. Marabá – Pará. Editorial Iguana, 2016.

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

2 Para Ana Pizarro a ideia de *categorização absoluta* está centrada em todo o processo postulado pela racionalidade ocidental, entre os quais podemos destacar: os processos de compreensão a partir de relações binárias, os procedimentos homogêneos e o jogo de uma verdade sempre absoluta.

3 O projeto Grande Carajás é um projeto ligado à exploração mineral na região sul e sudeste do Pará e, teve início entre as décadas de 1970 e 1980. O Projeto Grande Carajás foi regulamentado pelo Decreto-lei nº 1.813, de 24 de novembro de 1980, mas foi oficialmente lançado em 1982, e implantado via Governo Federal e capital estrangeiro, a exemplo da antiga empresa estatal, Companhia Vale do Rio Doce, hoje, apenas Vale.

2

Erotismo, violência e prostituição na literatura da amazônia

Josiclei de Souza Santos

Segundo Bauman, o sexo seria o princípio da ação da cultura enquanto característica humana sobre a natureza (BAUMAN, 2004, p. 55). As primeiras interdições sociais se ligam a ele. Esse atravessamento do campo biológico pelo cultural é o que transformou o sexo em erotismo. No campo dos estudos literários, um estudioso que percebeu a possibilidade de leitura da sociedade por meio das suas interdições e desejos ligados ao erotismo foi Affonso Romano de Sant'anna: “se a história do homem é a história da sua repressão, estudar o desejo e a interdição é uma maneira de penetrar melhor nessa mesma história” (SANT'ANNA, 1987, p. 11). Se, então, o erotismo é uma construção social e histórica, o mesmo pode variar no tempo e no espaço. Nesse sentido, no presente estudo será trabalhado o erotismo enquanto o atravessamento da cultura sobre o aspecto biológico do sexo, dando destaque para as relações de poder, gênero, raça e classe na Amazônia. Como ferramentas de leitura serão utilizados os estudos de Michel Foucault sobre sexualidade, que percebe a existência do sexo como construção social discursiva,

A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação ao sexo. Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo-história, ao sexo-significação, ao sexo-discurso (FOUCAULT, 1988, p. 88).

Esse sexo-discurso criou significações, subjetivações e narrativas sobre os corpos. No entanto, é preciso fazer observações sobre essas construções discursivas no que diz respeito às diferenças entre o contexto europeu e o contexto amazônico colonial e pós-colonial. Assim, em lugar de uma história da sexualidade, seria preciso falar em histórias da sexualidade. A necessidade do uso do plural pode ser percebida quando Foucault afirma a existência de um racismo moderno como uma política de Estado, enquanto estratégia de poder sobre a vida e a morte das pessoas durante o século XIX. Se tal estratégia política foi conhecida pela Europa no referido século, no Estado colonial desde o século XVI já havia se estabelecido uma biopolítica violenta que institucionalizou a morte, o racismo, hierarquizou corpos e os gêneros, gerando aquilo que Achille Mbembe chamou de necropolítica (MBEMBE, 2018, p. 10-11).

Quando Foucault afirma que houve, a partir do século XVIII uma esterilização do corpo da mulher, em que o mesmo foi saturado de sexualidade (FOUCAULT, 1988, p. 114-115), o autor pensou a mulher a partir da Europa, pois na Amazônia, como bem mostrou o escritor Dalcídio Jurandir, embora tenha havido desde a colonização a opressão às mulheres, a questão racial criou um processo diferenciado de opressão, em que o discurso da auto-repressão higienizante como proximidade da civilização se associou às mulheres brancas, enquanto que o discurso da perversão se associou de forma racializada às não brancas, inventando, desse modo, uma essência feminina não branca pervertida, quase animalca ligada à raça, que, segundo antropólogos e artistas adeptos do mito do cadinho brasileiro, teria contribuído para a invenção do Brasil.

Trata-se, portanto, de um biopoder que criou entre as mulheres hierarquizações, e que justificou um meio patriarcal violento, que muitas vezes resultou no assassinato de mulheres, sob a justificativa de se tratar de mulheres que ameaçavam a ordem social. Segundo Foucault, no

biopoder, “são mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros” (FOUCAULT, 1988, p. 150). Se Foucault e Achille Mbembe falam respectivamente de uma biopolítica e uma necropolítica como políticas de Estado, é preciso pensar também em uma micro-necropolítica institucionalizada no cotidiano da Amazônia sobre as mulheres não brancas, ligada aos ciclos econômicos que tiveram implicações no erotismo da Amazônia.

O histórico de invasão da Amazônia pelos europeus que trouxeram um modelo de sociedade patriarcal está estreitamente relacionado com um histórico de diferentes violências contra a mulher, em especial contra as mulheres não brancas. Dentre as principais violências existentes estão aquelas ligadas ao erotismo, enquanto construção discursiva de poder sobre o sexo, que por sua vez se liga às questões de gênero, raça e classe.

Se na Literatura da Amazônia, a diferença entre mulheres brancas e não brancas é percebida desde o século XIX, no campo teórico, o primeiro questionamento em relação à abstração homogeneizante do conceito de gênero iria surgir com os estudos feministas a partir da década de 1970 do século XX. Naquele contexto, algumas feministas se colocaram contra a imagem abstrata a respeito do “gênero”, mostrando que há relações hierárquicas mesmo entre as próprias mulheres, como entre brancas e afrodescendentes (MAYORGA; COURA; MIRALLES; CUNHA, 2013, p. 469). Assim, é possível perceber que mesmo as questões de gênero e erotismo possuem relações com o aspecto econômico e com discurso racial nas realidades coloniais e pós-coloniais.

Mulher e violência na Literatura da Amazônia no cânone do século XIX

José Veríssimo mostra a violência contra a mulher que a encaminha para a prostituição no conto o destino de Vicentina, como mostra a pesquisadora Alinnie Santos,

Usada apenas como um objeto na disputa política entre os moradores da Vila e do Porto, Vicentina não teve o direito de escrever sua própria história. A sorte dela, de se tornar uma mulher desonrada e desrespeitada naquela comunidade, não era um caminho que ela estava fadada a seguir, mas foi o resultado da interferência de terceiros sobre a sua vida, que sem ao menos lhe perguntar qual era a sua vontade, impuseram-lhe uma existência de miséria, violência e pobreza (SANTOS, 2019, p. 27).

A intensidade da tragédia é aumentada pelo fato de se tratar de uma mulher branca, entendendo-se o termo “branco” na Amazônia, de acordo com Veríssimo, como aquele que possui poder político e econômico (VERÍSSIMO, 2013, p. 203). Por ela pertencer à classe dos brancos, não seria seu o destino que ela acabou encontrando.

A referida pesquisadora destaca na Literatura de Inglês de Souza o livro *Contos Amazônicos*, com ênfase para quatro narrativas em que as mulheres aparecem como protagonistas: *O voluntário*, *A Feiticeira*, *Amor de Maria* e *Acauã* (SANTOS, 2019, p. 27). Com relação aos diferentes dramas ligados à questão do discurso de raça e de classe, percebe-se que no conto *Amor de Maria* e *Acauã* trata-se de mulheres ligadas à classe dos brancos dentro da concepção acima explicada por Veríssimo, e que mais tarde seria confirmada no projeto romanesco de Dalcídio Jurandir. Ou seja, em *Amor de Maria* e *Acauã*, tem-se duas mulheres novas e associadas com o universo branco amazônico, cujos dramas se relacionam à questão amorosa, que se inscreve no campo do erotismo.

Se nos contos acima, o conflito gira em torno de questões afetivas ou amorosas, nos dois outros contos citados pela pesquisadora, *A feiticeira* e *O voluntário*, mulheres pobres e idosas tapuias são oprimidas por brancos que possuem poder. A diferenciação entre brancas e não brancas está também no conto *O baile do judeu*, em que o fato de um boto, com a aparência

humana de um amante preterido por questões econômicas, ter levado “a dona Mariquinha, mulher do tenente coronel Bento de Arruda”, em outras palavras, uma branca, se apresenta como um escândalo e castigo divino (SOUSA, 2006, p. 84). Assim, o fato de as três mulheres serem brancas aumenta ainda mais a dimensão trágica das narrativas. O mesmo aumento se dá na tragédia de Vicentina, na narrativa de Veríssimo.

Pode-se, portanto, concluir que a violência parecia ser comum ao universo das mulheres não brancas pobres na Amazônia do século XIX. Mas tal violência no universo ficcional, quando envolve uma mulher branca assume outra dimensão. No romance *O coronel sangrado* (2003) se repete a fórmula presente em *Amor de Maria*, de uma mulher nova e branca interiorana que se enamora de um rapaz criado na cidade que retorna ao vilarejo. Na balança que articula relações de poder e afetividade, as duas protagonistas, não escolhidas como pares românticos, veem esta última pesar menos que a busca de poder, mostrando que erotismo e poder político e econômico podem estar entrelaçados.

É possível perceber a diferença entre as mulheres brancas e não brancas na comparação do conto *O boto*, de Veríssimo e o último conto referido de Sousa, por meio do mito ligado àquele cetáceo. Enquanto, como já dito, constitui um escândalo, chegando mesmo a figurar como castigo divino, o fato de o boto ter levado a mulher de um tenente coronel, descrita como “alta, gorda, tão rosada que parecia uma portuguesa” (SOUSA, 2006, p. 84), no caso do conto de Veríssimo, tem-se outro olhar sobre a mulher. Trata-se de uma protagonista, Rosinha, tapuia criada “à lei da natureza, vivendo na promiscuidade indecente dos moleques e curumins” (VERÍSSIMO, 2013, p. 126). Desse modo, após definhar, depois de ter sido seduzida por um “galego” morto por jacarés, a mãe afirma publicamente que o responsável pela doença da filha havia sido o boto. E ante à afirmação da mãe de Rosinha, é outra a reação dos moradores da cidade: “os

rapazes, principalmente, negaram-se a acreditar no fato, e quando, aos domingos, viam-na chegar à igreja para missa, magra, amarela, triste e feia, entreolhavam-se com sorrisos maliciosos” (VERÍSSIMO, 2013, p. 170). Apesar de sabermos que no caso de Rosinha não se tratava de boto, no conto de Sousa o narrador não hesita na afirmação de que se tratava de um boto o sequestrador de Mariquinha.

Mulher não branca e violência na Literatura da Amazônia no do século XX

A partir do século XX, escritores vão começar a dar mais visibilidade às situações de violência envolvendo mulheres não brancas nas realidades amazônicas. Tal crescimento nessa visibilidade vai se dar inicialmente no estilo que ficou conhecido como infernismo. De acordo com Allison Silva, o infernismo se liga à representação da Amazônia como lugar infernal, e teria início com Alberto Rangel, com seu *Inferno Verde*, livro de contos (1908). Essa representação tem continuidade no romance *A Selva* (1930) (SILVA, 2008, p. 56).

Nesta última obra, o narrador mostra que o ciclo econômico da borracha criou em torno de si uma rede de prostituição de caráter internacional, buscando fáceis lucros, “vinham também, atraídas pelo farnal doirado, mulheres de todas as esquinas do Planeta, tornando-se Belém e Manaus éden do meretrício cosmopolita” (CASTRO, 1954, p. 31).

Essa rede basicamente atuava nas duas metrópoles do ciclo gomífero. Nos seringais a presença da mulher era restrita como estratégia para o aumento da produção da borracha, o que favorecia também tanto a prostituição quanto a violência contra mulheres e meninas, a exemplo do estupro coletivo que levou à morte uma idosa de setenta anos no seringal onde se passa a referida narrativa,

Aqui há tempos morreu no laguinho o João Fernandes, que era seringueiro velho e tinha saldo e mulher. A viúva puxava para mais de 70 anos e não quis

ir viver com outro homem, nem fazer o seu favor aos que iam bater à porta... Um dia, todos os seringueiros do Laguinho, já convencidos mesmo de que por bem não iam lá, pegaram a velha e a levaram para o mato e ali foi o que se foi o que sabe... Quando a deixaram, estava morta, porque o primeiro tinha torcido o pescoço para lhe tirar as forças (CASTRO, 1954, p.144-145).

Há também na narrativa, dentre outras histórias, o caso do seringueiro Agostinho, que matou o ribeirinho Lourenço, porque este se negou a entregar-lhe a filha de nove anos de idade. Nesse sentido, é possível dizer que a otimização do lucro pela ausência de mulheres nos seringais está estreitamente relacionada à cultura do estupro e do feminicídio, em que mulheres muitas vezes são transformadas em mercadoria. Erotismo, poder e violência estão, desse modo, relacionados.

No que diz respeito ao infernismo, esse ambiente inóspito para mulher não branca durante o ciclo gomífero apareceu pela primeira vez em *Inferno Verde*, mais precisamente no conto *Um conceito do Catolé*,

O principal embaraço à fascinação foi pensar na filhinha. Atirar-se com aquela menina lá para cima! ...Ganhava-se, na verdade, mas de parêlha diziam tanta coisa ... Vendiam mulheres, moças de família eram arrebatadas, não se sabia como, e a sua Malvina daí a pouco estaria mulher... Não! Ele ficaria mesmo em Manaus, para os lados de Flores, onde diziam que havia uma colônia do Governo (RANGEL, 2008, p 50).

A venda de mulheres como prática nos seringais, sugerida no conto acima referido é confirmada em um dos contos mais conhecidos daquela obra, *Maibi*, mulher cuja morte bizarra alegoriza a violência contra a Amazônia (SILVA, 2008, p. 129),

Mas, que negócio fora afinal firmado? O Sabino devia ao patrão sete contos e duzentos, que a tanto montava a adição das parcelas de dívidas 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).

Segundo Marli Furtado, o retrato tradicional da Amazônia, que dá destaque ao meio físico, presente no naturalismo e no infernismo, seria transformado por Dalcídio Jurandir, que daria destaque ao aspecto humano na Amazônia (FURTADO, 2014, p. 95). O referido autor, já em suas duas primeiras obras, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Marajó* (1947) mostraria como a prostituição está presente na realidade das mulheres amazônidas não brancas. Na obra *Chove nos Campos de Cachoeira* tem-se Felícia, uma prostituta que habita na miséria, personagem também analisada por Alinnie Silva.

Em *Marajó* tem-se a denúncia de um dos motivos não revelados para prostituição, que é o assédio e mesmo o estupro doméstico. Essa situação se dá muito quando meninas pobres são levadas para a casa de pessoas de maiores posses para serem “criadas”, acabando por virar escravas domésticas, sendo muitas vezes assediadas e violentadas sexualmente pelos homens desses domicílios.

Em *Marajó* a personagem que encarna essa violência que ronda a vida das mulheres não brancas desde a infância é Rita, que, ainda menina, após a demissão do pai vaqueiro da fazenda do Coronel Coutinho, escapara do assédio do canoeiro abaeteuara Teodoro, que pegava meninas no Marajó para trabalho escravo doméstico em Belém. Tal situação se repete no início do romance *Belém do Grão-Pará* (1960), quando aparece uma senhora de família rica, junto aos barcos atracados no cais do Ver-o-peso, em Belém, escolhendo uma menina para o trabalho doméstico como quem escolhe uma mercadoria.

Na obra *Um Naturalista no Rio Amazonas* (1863), de Henry Walter Bates, que esteve na Amazônia em 1848, passando na região mais de uma

década, é possível perceber que era hábito vender meninas nas Vilas do interior da Amazônia, tendo como principais compradores famílias de militares e governantes,

A garotinha que veio com a segunda leva de crianças um ou dois meses depois da chegada de Sebastião, todas atacadas de febre intermitente, não teve a mesma sorte, porém. Ela foi trazida para nossa casa logo que desembarcou, numa noite de chuva torrencial; chegou magrinha e macilenta, molhada até os ossos e tremendo de febre. O velho índio que a trouxe até a porta disse apenas: “Aqui a encomenda”, e desapareceu (BATES, 1979, p. 208).

A essa antiga prática, relatada na obra do naturalista inglês e descrita como presente em *Marajó*, se ligam o estupro ou o assédio. No romance *Belém do Grão-Pará*, tal violência quase acontece, tendo como vítima a menina tapuia Libânia, só não se consumando pela hesitação da personagem Virgílio Alcântara.

No entanto, apesar de Rita ter escapado do tráfico de meninas, anos mais tarde ela iria ser vítima de estupro. Seu pai, Parafuso, desempregado e com 4 filhos foi para a casa do irmão, “tio Crispim (que) gostava de espancar menina” (JURANDIR, 2008, p. 311). Com a morte da mãe, a prisão do pai, por roubo de gado, na tentativa de matar a fome da família, o tio torna-se responsável por ela. Assim, ele entrega a sobrinha a Manuel Raimundo, administrador da fazenda do coronel Coutinho, e o namorado a culpa por ela não ter resistido até a morte, como fizera outra mulher em situação semelhante, Lúcia,

– Mas depois do que aconteceu entre nós, Rita? Te levou e tu foste, Rita? Mas quando mulher não quer, nem amarrada. Não chora, não chora, é asneira... Mas tu não te lembra da Lúcia que o Júlio Ferreira matou na beirada? O cadáver dela era de uma mulher que não se deu. Morreu fechada. Ele não abusou, se abusou foi em cima de um cadáver. Podias ver a posição dela quando foi achada morta. Era uma mulher fechada, morreu mas o companheiro dela

pode hoje se orgulhar de ter tido uma mulher como poucas... Não chora... (JURANDIR, 2008, p. 306).

Enquanto a sobrinha era estuprada, o tio do lado de fora do cômodo vigiava para que não houvesse interrupção. O namorado Almerindo a acusou de fraqueza, não lhe dando tempo mostrar as marcas da luta, e de explicar que seu tio havia lhe preparado uma cilada. Desse modo, Rita seria abandonada grávida pelo namorado (JURANDIR, 2008, p. 308).

Ressalte-se que Parafuso, pai de Rita foi despedido por ter família grande. Segundo o administrador da fazenda, “Vaqueiro não podia aumentar a família, desfalcava o rancho” (JURANDIR, 2008, p. 309). O mesmo motivo recai sobre o namorado de Rita, “Está proibido amigamento nas fazendas. Seu Almerindo não tem um real de saldo. Deve os olhos da cara. Devia trabalhar um ano de graça para saldar a conta” (JURANDIR, 2008, p. 303). O mesmo motivo explicava a quase ausência de mulheres nos seringais, e também explica a proibição de mulheres durante algum tempo no garimpo de Serra Pelada até aproximadamente 1986, qual seja o aumento na produção e no lucro, comprovando que tal motivo está presente em diferentes ciclos econômicos de diversos períodos na Amazônia.

Desse modo, a violência sexual contra mulheres, o estupro e a prostituição se ligam a tais ciclos. Não por acaso, muitas cidades amazônicas, por conta desse processo histórico, econômico e social aparecem nos primeiros lugares do ranking de cidades perigosas para mulheres, como é o caso de Marabá, que em uma pesquisa do instituto de Pesquisa Econômica Aplicada de 2017 apareceu em primeiro lugar como a pior cidade do Brasil para uma mulher viver.

No romance de Bruno de Menezes *Candunga* (1954), tem-se a denúncia de uma rede de prostituição que atua na Amazônia Atlântica, em que

meninas são aliciadas para a prostituição. No caso da obra em questão, duas irmãs, Ana e Josefa, provindas de uma família que havia fugido da seca no nordeste, acabam caindo na prostituição, que na primeira metade do século XX se disseminou pela Amazônia atlântica ou zona bragantina, acompanhando os fluxos migratórios.

Essa “tradição” amazônica de violência contra as mulheres, em que muitas vezes se insere a prostituição, foi retratada mais contemporaneamente no romance *Pssica* (2015), de Edyr Augusto, em que uma menina de 14 anos é sequestrada para uma rede de prostituição internacional. Nesse romance, o diferencial está no fato de se tratar de uma mulher branca, de classe média baixa. Após o vazamento de uma filmagem em que a protagonista aparece fazendo sexo oral, ela vai se vendo numa sucessão de situações que a levam a ser sequestrada. Apesar de o romance, surgido de uma situação verídica em Belém do Pará, mostrar uma rede de roubos, tráficos de drogas e de mulheres que existe nos interiores do Pará, alguns antigos mitos sexuais sobre as mulheres são repetidos, como o orgasmo por estimulação mesmo em uma situação de estupro, ou do posterior desejo da mulher pelo seu esturador. Assim, narrador atualiza os equívocos do naturalismo do século XIX sobre a mulher, mas esse narrador não é o de base científica ou alicerçado na experiência real. Trata-se daquele ávido consumidor do erotismo digital teorizado por Byung-Chul Han (2017, 38). O narrador de *Pssica* se enquadra, portanto, naquilo que Silviano Santiago chamou de narrador pós-moderno, marcado pela pobreza de experiências, numa perspectiva benjaminiana, e solidário com o ávido leitor empolgado e pronto a se deixar seduzir por experiências ou simulacros de experiências alheias que reificam o hedonismo masculino contemporâneo, como mostra a passagem abaixo,

O corpo começou a tremer, e o orgasmo veio, impossível de deter. Jane gozou forte, como que unindo a atenção daqueles dias, o nojo pelo homem, e o prazer que recebia. Ele começou a penetrá-la e pensou que o queria apesar de tudo. Sexo demorado. Sem pressa. Quando acabaram, ele a levou ao banheiro e a lavou. Enxugou. Deitou-a na cama e a beijou todinha. Jane disfarçava agora a cara de aborrecida (AUGUSTO, 2015, p. 25).

O que o narrador sugere é que se o homem for “bom de cama”, a mulher goza, ainda que seja um estupro. Esse fetiche masculino pode ser facilmente encontrado na rede mundial de computadores.

Uma outra obra contemporânea que aborda a prostituição é conto *Varandas da Eva*, o primeiro do livro *A cidade ilhada* (2009), de Milton Hatoum. No referido texto, tem-se duas perspectivas diferentes sobre a prostituição: enquanto o narrador personagem mostra uma perspectiva romântica sobre a prostituição, com ritos de iniciação sexual e paixão; por meio de Tarso, filho da mulher pela qual o narrador se apaixona, tem-se uma outra perspectiva, em que a prostituição se liga à pobreza. Apesar de o grupo de amigos não ser propriamente rico, o ofício a que cada um iria se dedicar mostra ser Tarso o mais sem perspectiva de ascensão entre eles. Gerinelson iria para São Paulo no intuito de ser ginecologista, Lavo iria fazer direito, Minotauro viraria soldado. É deste o comentário para o narrador-personagem sobre Tarso, “Mais pobre do que eu, ele disse. Deve estar caído por aí. Pobre pobre não se levanta, mano. Nem soldado o coitado do Tarso pode ser” (HATOUM, 2009, p 13). O final do conto, que se dá quando o narrador já é adulto, exercendo a função de advogado, mostra o choque entre as duas perspectivas, a do narrador e a de Tarso,

O corpo do meu amigo, curvado pelo peso, era o de um homem. Subiu uma escadinha de madeira, deixou o cesto na porta de uma palafita, voltou à margem e puxou a canoa até a areia enlameada. À porta apareceu uma mulher para apanhar o cesto. Reapareceu em seguida e acenou para Tarso. Num

relance, ela ergueu a cabeça e me encontrou. Estremeci. Eu ia virar o rosto, mas não pude deixar de encará-la. Ela me atraía, e a lembrança surgiu agitada, confusa. A voz dela chamou: Meu filho! A mesma voz, meiga e firme, da moça, da mulher da casinha vermelha, no balneário Varandas da Eva. Era a mãe do meu amigo? Isso durou uns segundos. Por assombro, ou magia, o rosto dela era o mesmo, não envelhecera. Mal tive tempo de ver os braços e as pernas, a memória foi abrindo brechas, compondo o corpo inteiro daquela noite. Tarso escondeu a canoa entre os pilares da palafita, e entrou pela escadinha dos fundos. A mulher já tinha sumido. Permaneci ali mais um pouco, relembando... Nunca mais voltei àquele lugar (HATOUM, 2009, p. 13-14).

No início da cena descrita, há o destaque para o corpo de Tarso, que aparece curvado pelo peso do trabalho, se contrapondo ao ofício de advogado de Lavo. Contrastando com a casinha vermelha “avarandada, na beira de um igarapé”, cenário romântico de uma iniciação amorosa, há a imagem de uma palafita e de areia enlameada. Mesmo passado tanto tempo, a beleza da mulher ainda atrai o narrador-personagem. No entanto, há agora a aproximação da mulher desejada da pobreza do amigo, que teve que abandonar a escola em busca de trabalho, que não tinha sapatos ou roupas ou dinheiro para pagar a entrada no cinema. Ao descobrir que a mulher é mãe do amigo, a idílica noite amorosa começa a ser borrada pela realidade de privações materiais e miséria.

E a imagem presente na memória de Lavo começa a ser borrada pela imagem da realidade violenta que assola os pobres, mas de um modo ainda mais violento as mulheres, pelas implicações sexuais. Embora atraído pela imagem da mãe de Tarso, não há desenlace romântico presente na canção de Odair José, em que o eu lírico afirma: “eu vou tirar você desse lugar / Eu vou levar você pra morar comigo / e não interessa o que os outros vão pensar”. O que há é uma quebra de expectativa, pois por parte da mãe e do filho há a vergonha que faz com que estes se escondam, e que explica o “medo” de Tarso no início da narrativa de entrar no *Varandas da Eva*.

O narrador, por sua vez, que tanto procurou o paradeiro da mulher, por estar “babado de amor” pela mulher que o iniciou sexualmente, opta agora por nunca mais voltar a passar próximo ao endereço da mãe e do filho, preferindo que a lembrança da noite amorosa não seja borrada por uma realidade marcada pela necessidade e pela fome.

O desenlace do romance *Pssica* é semelhante ao de *Varandas da Eva*. Portuga, o angolano, que se apaixonou por Janalice, ou Jane, ao final da narrativa está noivo de Ângela, filha do dono do supermercado em que trabalha, e cujo nome é sugestivo para uma branca. O romance termina com os noivos encontrando Jane no consulado brasileiro na Guiana Francesa, desorientada pela fuga e pelo uso de drogas que se liga ao universo do tráfico de mulheres. Apesar de na memória de Portuga vir à tona por mais de uma vez, enquanto a encara, o pedido de Jane: “me salva”, este opta pela noiva estudante de administração e rica, “agora sua realidade era Ângela e o supermercado São Cristóvão” (AUGUSTO, 2015, p. 92). Mais uma vez a ideia de um herói romântico que salva a mulher é rasurada por uma realidade em que, como já mostrara Inglês de Sousa no século XIX, economia financeira e economia afetiva se cruzam, em detrimento das mulheres não brancas. Mas o leitor, com razão, pode questionar que Janalice é branca. No entanto, é preciso observar, como o fez o escritor afroamazônico Dalcídio Jurandir em seu ciclo romanesco, que Jane é branca na pele, mas a condição de miséria e violência a retiram daquilo que secularmente representa ser branco na Amazônia.

Essa leitura dalcidiana da realidade amazônica, cujas origens remontam o tempo das invasões coloniais, é confirmada por Franz Fanon ao abordar a realidade colonial, “a causa é consequência: o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico. É por isso que as análises marxistas devem ser sempre ligeiramente distendidas cada vez que abordamos o problema colonial” (FANON, 1968, p. 29). Desse modo, o autor mostra

que a infraestrutura está estreitamente ligada à superestrutura e vice-versa na realidade colonial. Desse modo, a condição a que foi relegada Jane a aproxima das mulheres não brancas violentadas na Amazônia.

Considerações finais

O presente trabalho pretendeu fazer uma leitura do erotismo na Amazônia enquanto espaço pós-colonial. A perspectiva de erotismo apresentada é a do atravessamento da cultura sobre o ato sexual. Assim, as obras estudadas mostram que a realidade colonial e pós-colonial geraram discursos racializantes, diferenciadores e falocêntricos sobre os corpos femininos, que resultam em constantes situações de violência, como a cultura do estupro, o feminicídio e a prostituição, para as mulheres, principalmente as não brancas.

Pelo que foi apresentado acima, é possível mostrar que muitos contextos amazônicos têm forte herança colonial, em que a violência que se liga aos ciclos econômicos atinge de forma mais intensa as mulheres não brancas, vistas como mercadoria ou posse dos homens, o que resultaria muitas vezes numa necromicropolítica cotidiana, em que o feminicídio acaba sendo muitas vezes naturalizado.

Referências

AUGUSTO, Edyr. *Pssica*. São Paulo: Boitempo, 2015.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no Rio Amazonas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Guimarães e Cia, 1954.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FURTADO, Marli Tereza. *Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: vozes modernas na Amazônia brasileira*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 25, p. 96-112, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo. Companhia das Letras. 2005.

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. 3. ed. Belém: Cejup, 1991.

_____. *Marajó*. 4. ed. edição. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa. 2008.

MAYORGA, Claudia. *As críticas ao gênero e a pluralização do feminismo: colonialismo, racismo e política heterossexual*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 21, n.2, p. 463-484, maio-agosto. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X2013000200003/25775>

SANTIAGO, Silvio. *O narrador pós-moderno*. In. Ensaaios antológicos de Silviano Santiago. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SILVA, Allison Marcos Leão da. *Representações da natureza na ficção amazonense*. Tese de doutorado. FL/UFMG, 2008.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 5 ed. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.

VERÍSSIMO, José. *Cenas da vida amazônica*. 4. ed. Belém - PA: Estudos Amazônicos, 2013.

Glossário da obra *Mair-Abá, Coração de Mãe*, de João Brasil, um autor do sudeste paraense

Eliane Pereira Machado Soares
Jessiane Carneiro Lustosa

Introdução

A cidade de Marabá se situa na região sudeste do Pará, aproximadamente a 500 quilômetros da capital, Belém. Atualmente conta com uma população de 275.086 habitantes e é a terceira maior economia do estado. Para os locais e os visitantes, uma marca que chama muita a atenção é a miscigenação da população da cidade e região.

Conforme Mattos (1996), tal miscigenação resulta dos ciclos econômicos ao longo de sua história que começa em 1893, com a chegada de maranhenses, árabes e goianos em busca das riquezas naturais, neste território, que antes era habitado apenas por indígenas. Entretanto, a fundação da cidade só se deu em 1903 e sua emancipação em 1913. Os ciclos econômicos se iniciam em 1920, com a extração e comercialização do caucho e da castanha-do-Pará, a década de 30 é o ciclo do garimpo de diamantes e cristais no leito do rio Tocantins. Nas décadas seguintes, fatos de grande impacto viriam a acarretar muitas mudanças no cenário político, econômico e social: a exemplo da Guerrilha do Araguaia, a construção da Transamazônica, os grandes projetos de explorações de minérios da Serra dos Carajás e a descoberta de ouro em Serra Pelada.

Esse cenário é retratado na obra do escritor João Brasil, a partir de suas vivências. Neste artigo, de orientação teórica lexicográfica, apresentamos parte dos resultados da pesquisa “Vocabulário de João Brasil”¹, que

traz uma amostra da linguagem deste autor, relacionada a uma forma de falar que pode ser considerada regional e que contém, portanto, termos e expressões próprios da formação sócio-cultural dessa região, revelando aspectos importantes de nossa história.

João Brasil, um autor memorialista

João Brasil Monteiro nasceu em 25 de maio de 1926, em uma roça no interior da cidade de Altamira (PA). Por volta de 1919, seus avós maternos, João Rosa da Costa e Júlia Benício da Costa, saíram do Maranhão e desceram o rio Xingu até chegarem à cidade de Altamira. Neste local decidiram morar, tendo como principal objetivo trabalhar na exploração da borracha, ali constituíram família, cuja filha, Juvenília Benício da Costa casou-se com Antônio Rodrigues Monteiro, pais de João Brasil Monteiro.

Devido ao assassinato de seu pai, a mãe de João Brasil migrou para Marabá, onde João, aos dez anos de idade começou a trabalhar em uma oficina mecânica, até que o “motorista” (piloto de barco) José de Souza o convidou para trabalhar a bordo de uma embarcação. Assim, João Brasil começa a profissão de “motorista” subindo e descendo o rio Tocantins, Araguaia e Itacaiunas. Aos dezoito anos conheceu Izabel Rodrigues Macedo, que se tornaria sua esposa. João Brasil se tornou um piloto de barco profissional, até que teve a oportunidade de comprar sua própria embarcação.

Por fim, ao comprar sua embarcação, João Brasil ficou mais próximo da população ribeirinha do rio Tocantins e, conseqüentemente, tornando-se bastante conhecido na região de Tucuruí e Marabá. Com a popularidade, foi convidado a ser vereador em Itupiranga e, com o sucesso, tornou-se prefeito por dois mandatos. Aposentado, nos anos 90 dedicou-se às letras, como escritor memorialista, relatando fatos históricos, suas vivências

e observações sobre pessoas e acontecimentos desde os primórdios da existência da cidade de Marabá até os anos 1980.

Desse período, resultaram onze obras publicadas, por meios próprios: *Viagem ao Tocantins, Araguaia e Itacaiúnas* (1997); *Do Capotão ao Poliuretana* (1998); *O Castanheiro* (2001); *Marabá, Caminhos das Águas* (2002); *Pegadas de um Paraense* (2003); *O Garimpeiro* (2004) (2 ed.); *Mair-Abá, Coração de Mãe* (2006); *A morte é, ou não a última palavra?* (2011); *Biografia do Mestre Barata* (S/D); *Fique por dentro* (S/D); *História de Itupiranga e de Sua Gente* (S/D). A ele também se deve a criação da Academia de Letras do Sul e Sudeste do Pará (ALESSP), da qual foi membro fundador, bem como da Academia de Letras de Marabá (ALMA).

Em 2009, o autor foi reconhecido nacionalmente como Mestre da Cultura Popular Brasileira, através do Projeto Ação Griô, que visava levar a tradição oral para gerações vindouras. O escritor João Brasil retrata em seus livros aspectos marcantes referentes à cidade de Marabá, as escolhas lexicais expostas em suas obras trazem as marcas culturais, regionais e é um importante documento quanto à preservação da memória local, o que permite conhecer grande parte da história da região, por exemplo, como os ciclos econômicos e projetos governamentais que impulsionaram grandes realizações e transformações sociais.

O escritor João Brasil pode ser considerado um escritor memorialista, que é aquele que usa diversas ferramentas e fontes para a produção de seus textos, tais como a pesquisa de livros históricos e de obras de outros autores; além disso, tem como referência também sua experiência de vida e carrega elementos da tradição oral para construir a sua narrativa histórica, misturando elementos autobiográficos e ficcionais. A partir disso, sua obra como um todo registra a memória local, coletiva, fazendo uma narrativa que se aproxima do conhecimento local partilhado pelos demais habitantes locais.

Como todo autor memorialista, João Brasil, com sua obra, enaltece o passado histórico, a natureza, a região e a população; ele mesmo é uma personalidade local, que conheceu parte das pessoas citadas e viveu muitas situações relatadas, o que valoriza e dá veracidade às narrativas criadas por ele, muitas vezes nos provocando o riso, a incredulidade, a simpatia e a empatia. Sua obra nos leva a conhecer uma representação da identidade cultural dessa região da Amazônia, atravessada por muitas identidades, incluindo primeiramente a indígena e as demais, resultantes de fluxos migratórios constantes, e muitos acontecimentos grandiosos, tais como o ciclo econômico da borracha, a Guerrilha do Araguaia, a construção da Transamazônica e Hidrelétrica de Tucuruí, a descoberta do Garimpo de Serra Pelada, a chegada da Cia. Vale.

Tudo é relatado nas suas obras a partir das suas experiências e de suas memórias. Como sabemos, uma de suas maiores características é a linguagem, motivo de nossa pesquisa. Desta forma, o trabalho investigativo realizado a partir de suas obras permite a valorização da sua expressão como manifestação literária marabaense, podendo vir, com isso, a contribuir com o conhecimento, tanto no campo da Linguística, como também nos campos da História, da Geografia, da Sociologia e da Ecologia, cabendo aos estudiosos dessas áreas se apropriarem do potencial que nossa pesquisa aponta nas obras de João Brasil.

Linguagem, cultura e sociedade: o papel do léxico

A relação entre língua e cultura é reconhecida como inseparável, pois, por meio da língua são apresentados os mais fortes retratos culturais e sociais de uma comunidade. Segundo Abbade (2012), cada palavra proferida: “acusa as características sociais, econômicas, etárias, culturais etc. de quem profere. Sabemos de onde é uma pessoa no momento em que ela

fala, pois cada povo tem a sua língua e sua história” (ABBADE, 2012, p. 141).

Ainda segundo Abbade (2012), a linguagem é um “conjunto de tradições, histórias e aprendizagens” (ABBADE, 2012, p. 147). Assim, por mais que a língua seja, de certa forma, individual, ela: “faz parte de um saber coletivo que tem a ver com as tradições históricas e culturais de um povo (ABBADE, 2012, p. 147). Desse modo, a língua desempenha um papel importante, uma vez que apresenta, em seus diferentes níveis de organização e de um modo geral as formas de representação do mundo que constituem uma cultura de um povo, bem como as relações sociais estabelecidas entre os indivíduos num determinado momento histórico.

Nota-se, portanto, que os estudos da linguagem não estão presos simplesmente aos funcionamentos da língua, mas ao papel social, político e cultural que o discurso desempenha (LEAL; MENDES, 2006).

Em razão da estreita relação entre língua e sociedade, as línguas são consideradas heterogêneas porque são diversas entre si, mas também internamente e estão em constante mudança, “ninguém, pois, duvida de que as línguas estão continuamente em processo de transformação” (FREITAS, 1997, p. 16). Em concordância com Freitas, Laface (1998, p. 237) afirma: “seja pelo interesse de organização e planificação de modelos, próprios ao fazer discursivo, seja pela natureza de mudança, as línguas estarão em constante transformação”.

Essas mudanças acontecem, como afirma Naro (2003, p. 43), “em todos os níveis, desde a semântica até a sintaxe, passando pela fonologia, pelo léxico, pela morfologia, etc”. Entretanto, é um processo que se dá de forma discreta e lenta:

Esta mudança, a longo prazo, através dos séculos, não se processa de maneira instantânea ou abrupta, como se numa determinada manhã a população inteira acordasse falando de maneira diferente do dia anterior. De fato, as

mudanças linguísticas normalmente se processam de maneira gradual em várias dimensões (NARO, 2003, p. 43).

Portanto, devido a estas transformações e diferenças existentes, os estudos sociolinguísticos consideram a importância social da linguagem e buscam observar desde pequenos grupos até a comunidades maiores. Se cada grupo apresenta comportamento linguístico idêntico, não haveria razão para se ter um olhar sociolinguístico da sociedade (MOLLICA, 2003, p. 10).

Cada mudança sociocultural que ocorre em determinada comunidade é, conseqüentemente, refletida no campo linguístico, como assinala Monteiro (1991, p. 29): “a língua existe em função da cultura do povo que dela se serve”. As transformações culturais acarretam necessariamente alterações linguísticas, muitas vezes não percebidas pelos falantes no momento em que ocorrem. Como toda comunidade é passível de mudanças, e a língua passa por esses processos em conjunto com essas transformações, então, pode-se afirmar que a língua, até certo ponto, pode ser comparada a um organismo vivo (OLIVEIRA, 1998, p. 107).

É inegável que os estudos teóricos e metodológicos sobre a língua em seu contexto social são de suma importância, haja vista que, por meio dela há interação e socialização. Além disso, os enunciados podem assumir diferentes significados dependendo do contexto linguístico em que são empregados, e, para que haja compreensão entre os sujeitos, é necessário que os indivíduos compartilhem um mesmo ambiente sociocultural:

Assim como as pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, elas também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos (HALL, 2016, p. 38).

Dentro desse viés, é válido reforçar que a linguagem de um povo é um dos meios de sua representação cultural, assim, nessa perspectiva, conhecer uma cultura se assemelha a conhecer uma linguagem, visto que ambas são realizações mentais, e, principalmente, descrever uma cultura é como descrever uma linguagem (DURANTI, 1997, p. 53).

O universo linguístico pode ser descrito, como assinala Biderman (1998, p. 12): “um sistema ordenado e estruturado de categorias léxico-gramaticais” e esse sistema é naturalmente compartilhado entre membros de uma mesma cultura.

Se o universo linguístico é estruturado por categorias léxico-gramaticais, compartilhadas por membros de uma mesma comunidade, então, conclui-se que o léxico é: “saber partilhado que existe na consciência dos falantes de uma língua” (OLIVEIRA; ISQUERDO, 1998, p. 07).

Como já dito anteriormente, a língua faz parte da história de um povo, e essa língua é manifestada por meio de itens lexicais, dos quais os que fazem referência ao mundo biossocial, constituem o seu sistema lexical. Então, ao se estudar o léxico de uma língua, analisa-se também a história social do povo que o utiliza. Segundo Oliveira (1998, p. 107):

O léxico de uma língua é constituído por um conjunto de vocábulos que representa a herança sócio-cultural de uma comunidade. Em vista disso, torna-se testemunha da própria história dessa comunidade, assim como de todas as normas sociais que a regem (OLIVEIRA, 1998, p. 107).

Para analisar a natureza lexical de um determinado grupo, é necessário passar a observar seus aspectos sociais e culturais, ou seja, observar o sujeito falante dentro de um contexto sócio-linguístico-cultural. O contexto diz muito sobre o indivíduo e essas características são refletidas na língua, posto que todos os grupos possuem características próprias que

são transpostas para a linguagem, como apontam Oliveira e Isquerdo (1998):

[...] deixa transparecer os valores, as crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade, como também, as inovações tecnológicas, transformações sócio-econômicas e políticas ocorridas numa sociedade. Em vista disso, o léxico de uma língua conserva uma estreita relação com a história cultural da comunidade (OLIVEIRA; ISQUERDO, 1998, p. 07).

O léxico da língua portuguesa no Brasil passou, e continua passando por inúmeras influências que foram sendo adotadas ao longo de toda a história. Ilari (2012, p. 73) diz que nenhuma língua, em qualquer época, está isenta de sofrer influências, inclusive, mesmo o português mais antigo é proveniente de outras línguas mais antigas.

Sandmann (1992, p. 72), ao falar sobre o empréstimo linguístico, afirma que esta é uma forma de as línguas “ampliarem seu estoque lexical”, e que: “quando culturas e línguas estão em contato é natural que aconteça o intercâmbio”. Assim, o léxico é muito mais do que um grupo de palavras de uma língua, mas sim um patrimônio vocabular que está em constante movimento, tendo em vista que ele se altera devido às necessidades comunicativas que surgem.

Portanto, o léxico é inerente a toda comunidade refletindo sua realidade sociocultural, e está presente em qualquer tempo e lugar, sempre aberto e em constante processo de expansão. Ferraz (2006, p. 219) considera que a renovação lexical é um processo permanente, pois este reflete a dinâmica da língua e esta, enquanto fenômeno social e cultural, registra a visão de mundo, o conhecimento do universo, a realidade histórica e as diferentes fases da vida social de uma comunidade linguística. Biderman (1978, p. 139), em consonância com Ferraz, afirma que mudanças sociais e culturais alteram os usos vocabulares.

E, precisamente pelo fato de o léxico acompanhar sempre a sociedade e suas mudanças, é que ele está em constante processo de atualização:

Podemos dizer que as grandes manifestações sociais (crise política, crise econômica, revolução social ou cultural etc.) ensejam o movimento do léxico em direção à renovação. E à medida que ocorrem mudanças sociais, a língua se adapta a essas mudanças e produz novas unidades léxicas. Um dos recursos, portanto, de que se utilizam as línguas para a sua continuidade é a inovação lexical (FERRAZ, 2006, p. 219).

Assim, o estudo do vocabulário usado por uma comunidade para nomear o mundo revela modos de ser e de fazer dessa comunidade. De igual modo, pode-se, a partir do estudo de um autor, especialmente, um memorialista, não apenas conhecer o seu vocabulário, considerando questões de estilo e de escolhas individuais, mas também é possível acessar o universo biossocial do qual ele fez ou faz parte.

Vale dizer que o conceito de memória, como uma faculdade humana e suas diversas implicações, é objeto de debate de diversos autores e abordagens teóricas. Uma das mais conhecidas é de Halbwachs (2013) que contribuiu para compreender o impacto da experiência social sobre a memória individual até então entendida como biológica. A partir de suas reflexões, entende-se que as memórias são fruto das relações vividas, sendo, portanto, compartilhadas com os demais, de modo que a memória individual é um ângulo sobre a memória coletiva.

Ricoeur (2007) vai além, e aponta a complexidade da memória não somente quanto ao que se pode considerar lembranças individuais e coletivas, mas também ao fato de que essas estão sujeitas a manipulações de todo o tipo e por diferentes motivações, não sendo “retratos” do mundo. Nesse sentido, não se pode perder de vista que o autor estudado se insere num grupo social e traz consigo e em suas produções as marcas

linguísticas que o identificam como homem branco, trabalhador, pertencente a uma certa classe social, portanto, revelando ideologias e posicionamento político, que permeiam a obra resultante de suas experiências. Isso explicaria o fato de o mesmo chamar os guerrilheiros do Araguaia de “terroristas”, e o regime ditatorial apenas de “regime”. Um outro exemplo do posicionamento do autor é o fato de haver no estudo, a partir da impressão de Brasil, a afirmação de determinado fruto ser encontrado em floresta “virgem”, não sendo reconhecida a Amazônia, portanto, como um território ocupado milenarmente por milhões de indígenas.

Contudo, o estudo da linguagem utilizada contribui tanto para um maior conhecimento sobre a obra e o seu autor, como sobre a época retratada em sua obra, mostrando as diferentes formas como essa sociedade se organiza, os conflitos vividos e como se constitui sua cosmovisão, que são objetivos de algumas orientações teóricas, mas não são deste trabalho especificamente. Entretanto, a nossa proposta, de orientação lexicográfica, objetiva trazer um recorte do léxico utilizado, os significados associados considerando o contexto linguístico e o histórico da obra, que podem promover outros estudos a partir de outras abordagens.

Aspectos sócio-históricos no léxico de João Brasil

A obra de João Brasil registra as memórias de suas vivências, bem como as suas pesquisas sobre um período histórico da região sudeste do Pará, em especial de Marabá, por cerca de 60 anos. Usando a modalidade escrita da língua, seu texto aplica um registro mais formal, próprio dessa modalidade, apesar disso, a obra também se destaca pelo estilo adotado e pela realidade retratada, incluindo as marcas da oralidade cotidiana e das formas de nomear que são típicas da região, conforme as realidades vividas.

Isso nos levou à pesquisa sobre termos e expressões por ele usados que pudessem caracterizar o falar local, considerando itens lexicais e fraseologismos que nomeiam aspectos históricos, sociais, naturais e culturais próprios da região.

Por conseguinte, apresentamos essa amostra de uma obra em particular, *Mair- Abá, Coração de Mãe* (2006), que retrata o processo de formação histórica da cidade, em especial, a chegada de migrantes. Assim, a partir do referencial teórico e metodológico de Coseriu (1979) e dos estudos da Lexicologia, a apresentação do vocabulário se dá dentro de campos semânticos (agrupamento de palavras por semelhança semântica, recobrando um aspecto da realidade) e por ordem alfabética. Os itens do glossário são assim apresentados a partir do termo-entrada + categoria gramatical + definição + contexto.

As abreviaturas utilizadas no glossário:

Mair-Abá, coração de mãe (MCM).

Referências gramaticais: Adjetivo (adj.); Substantivo Feminino (S.F.); Substantivo Masculino (S.M.); Sinônimo (sin.); verbo intransitivo (v.int); Remissivas; Ver. (V.)

Amostra do vocabulário

a) Acidente geográfico: composto de termos que nomeiam os rios, lagos, praias, relevos, montanhas, etc.:

Bacuri. S.M. Igarapé, à margem esquerda do rio Tocantins, navegado pelos barqueiros no transporte de produtos como a borracha.

“Ação que facilitaria o piloto manobrá-lo ao transpor as pancadas d’água do Herculano e reboujos afunilados do Bacuri, início da famosa cachoeira das Itabocas [...]” (MCM, p. 24, grifo nosso).

Cachoeira das Itabocas. S.F. Trecho fluvial, navegados pelos barqueiros no transporte de produtos como a borracha.

“Ação que facilitaria o piloto manobrá-lo ao transpor as pancadas d’água do Herculano e reboujos afunilados do Bacuri, início da famosa cachoeira das Itabocas [...]” (MCM, p. 24, grifo nosso).

Gorgulhão. S.M. Pedras arredondadas, encontradas às margens do rio, onde se buscavam diamantes.

“[...] e explorar aquela novidade configurada quase na superfície do gorgulhão (pedras arredondas) ali cataram diamantes grandes” (MCM, p. 95, grifo nosso).

Pontal. S.M. Faixa de terra onde foi fundada a cidade de Marabá, na confluência entre os rios Tocantins e Itacaiúnas, primeira denominação não oficial da cidade.

“Com evidente desenvolvimento daquela povoação já denominada ‘Pontal’, passaram a trabalhar manualmente o barro [...]” (MCM, p. 16, grifo nosso).

Rio Tocantins. S.M. Segundo maior rio completamente brasileiro, que nasce no estado do Goiás, passa pelo Tocantins, Maranhão, Pará, e desagua no rio Amazonas.

“Nela, Zenith e Zemaria deixaram Mocajuba seguindo o Rio Tocantins” (MCM, p. 129, grifo nosso).

Taká-y-una. S.M. Nome indígena do rio Itacaiúnas, segundo o autor.

“Vieram canoas à remo até a ribanceira esquerda da foz do Rio ‘Taká-y-una’, hoje Itacaiúnas, penetrado em 1669 pelo padre Manoel Nunes” (MCM, p. 15, grifo nosso).

Tucanotin. S.M. Nome indígena do rio Tocantins, segundo o autor.

“[...] localizado na Zona fisiográfica do baixo ‘Tucanotin’, atual Tocantins, então habitat natural de valentes indígenas Camutás” (MCM, p. 15, grifo nosso).

b) Alimentação e cozinha: constituído por termos relativos à alimentação, bemcomo objeto e utensílios de cozinha:

Fardo. S.M. Certa quantidade de comida levada para ser consumida pelos trabalhadores isolados nas matas por períodos longos.

“Jorge, satisfeito, no dia seguinte abriu um fardo de carne de sol e escolheu a manta mais gorda para cozinhá-la e servi-la aos seus homens com farinha [...]” (MCM, p. 53,grifo nosso).

Frito. S.M. Comida feita de carne seca frita e farinha, não perecível, consumida durante longas viagens.

“Na hora do café da manhã, constituído de saboroso frito de carne preparado pelo mestre cuca ‘Nabu’, embarcou o senhor Manoel Alberto de Souza” (MCM, p. 85,grifo nosso).

Mangibó. S.M. Comida feita de feijão, arroz, carne seca e toucinho de porco, farinha de puba (v) acompanhada de rapadura de cana de açúcar. Era consumida pelos barqueiros em suas viagens pelos rios.

“Naquela noite usavam fogo lento para cozinhar a próxima refeição (mangibó), que seria servida a bordo, à deriva, em terra, ou amarrada em galhos de arvoredos que tocassem a superfície da água” (MCM, p. 23,grifo nosso).

Quebra-jejum. S.M. Primeira refeição do dia, pela manhã, reforçada, especialmente feita para os trabalhadores em serviços prolongados e árduos.

“No dia seguinte, após o reforçado quebra-jejum, fizeram um rápido reconhecimento da mata” (MCM, p. 52,grifo nosso).

Rancho. S.M. Grande suprimento de alimentos e utensílios, adquirido pelos trabalhadores extrativistas para sua manutenção durante os longos períodos nas matas.

Sinônimo: fardo.

“Ali aportados para complementar o rancho de bordo e reabastecer com óleo diesel o tanque do motor de fabricação Alemã [...]” (MCM, p. 84,grifo nosso).

Sembereba. S.F. Bebida resultante da mistura de leite de castanha com a polpa da fruta de cupuaçu, misturada ou não com farinha de puba, consumida pelos garimpeiros, na mata.

“Sembereba suficiente para alimentar três ou quatro pessoas desde que condicionada a farinha de puba” (MCM, p. 97,grifo nosso).

c) Atividades profissionais: composto por termos referentes às diversas atividades realizadas e entidades que representavam os interesses de determinado grupo de trabalhadores:

Apoitada. Adj. Diz-se da embarcação, ancorada, feita de tablado de madeira sobre duas canoas grandes, como uma balsa, equipadas com apetrechos de garimpagem que servia de ponto de apoio a garimpeiro.

“Pertencente ao aventureiro Odílio Maia, que já estava apoitada (ancorada) entre os pequenos lugarejos [...]” (MCM, p. 102,grifo nosso)

Bamburrado. Adj. Diz-se do garimpeiro endinheirado, em virtude de descoberta de grande quantidade de ouro.

“[...] trabalho de risco que o transformou em garimpeiro bamburrado (endinheirado), em razão da grande quantidade de diamante que catara [...]” (MCM, p. 102).

Bundas vermelhas. S.M. Garimpeiros experientes que atuavam nos garimpos da região. (Garimpeiros bundas vermelhas)

“Em terra, Botelho trocou sua profissão de ferreiro para engajar-se à aventura, junto aos garimpeiros ‘bundas vermelhas’” (MCM, p. 88,grifo nosso).

Caixeiros. S.M. Donos de estabelecimentos comerciais na década de 1920.

“[...] criou a entidade com vista a protegê-los, e a denominou: União dos Caixeiros” (MCM, p. 19).

Caixeiro viajante. S.M. Comerciantes de produtos que circulam entre cidades, por conta própria ou como representantes de vendas, muito comuns nas primeiras décadas da história de Marabá.

“[...] o ‘Souza do Singer’, caixeiro viajante que negociava máquinas de costurar marca Singer” (MCM, p. 85, grifo nosso).

Cural. S.M. Garimpeiro inexperiente, iniciante nas atividades de garimpagem.

“Talvez, pelo fato de ter ocupado-me em trabalho desconhecido, ‘cural’, garimpeiro inexperiente” (MCM, p. 89, grifo nosso).

Extração de borracha. S.F. Ato de ferir a seringueira para a extração do látex, que coagulado, torna-se borracha.

“[...] disposto a usá-la como referência à região Xingu daquele Estado, onde pretendia trabalhar na extração da borracha” (MCM, p. 20, grifo nosso).

Guarda mata mosquito. S.M. Dedetizadores que trabalhavam no combate ao mosquito da malária no antigo Posto de Saúde, na Rua Nova (atual Rua Barão do Rio Branco).

“Com mais um tempinho, chegaram os Guardas mata mosquito: Calandrino, Tasso Alencar, Barbosa, Eduardo Bezerra e Pacífico [...]” (MCM, p. 141, grifo nosso).

Porcos d’água. S.M. Homens que trabalhavam nas embarcações no transporte de mercadorias.

“Dali, os homens de bordo, tradicionais porcos d’água no bom sentido o embarcaria usando suas próprias costas” (MCM, p. 84, grifo nosso).

União de caixeiros. S.F. Entidade fundada para proteger os interesses dos comerciantes locais, na década de 1920.

“[...] criou a entidade com vista a protegê-los, e a denominou: União dos Caixeiros” (MCM, p. 19).

d) Convívio e comportamento social: inclui todos os termos que, de algum modo, referem-se ao comportamento, atitudes, meio de vida, atividades sociais, etc.:

Águia azul. S.F. Nome de uma das três primeiras patrulhas de escoteiros, na década de 1940, sob o comando do agrônomo Raupp (Comandante Raupp).

“Felizmente, com apoio oficial do Município e da sociedade, constituiu de fato três patrulhas de escoteiros: Leão, Tigre e Águia Azul” (MCM, p. 139, grifo nosso).

Associação Marabaense de Letras. S.F. Entidade literária fundada em 1925, por proeminências locais como Ignácio de Souza Moita, Francisco De Souza Ramos, Arthur Guerra Guimarães, Antonio Bastos Morbach, Manoel Domingues, Lauro Paredes, dentre outros. Publicaram 3 números da revista literária intitulada Marabá (v.).

“Associação Marabaense de Letras: Foi constituída em 1925 pelos cidadãos da cidade Juiz Dr. Ignácio de Souza Moita, Dr. Francisco Ramos, ‘dentista’[...]” (MCM, p. 19, grifo nosso).

Bolo. S.M. Castigo físico, aplicado normalmente às crianças, com objeto de madeira chamada de palmatória. Foi prática bastante comum em escolas.

“[...] descíamos o rebanco para curtirmos o Rio Tocantins, lazer que custava pelo menos meia dúzia de bolos com ‘palmatória de madeira” (MCM, p. 131, grifo nosso).

Fim de rama. S. M. Filho (a) nascido (a) por último, depois de vários outros e com pais em idade madura.

“Mais tranquilos ao lado da filharada, Mariquinha pariu de novo: Kátia e Marcelo, esse, fim de rama” (MCM, p. 103, grifo nosso).

Higiene mental. S.F. Qualquer forma de lazer ou diversão (pesca; visitas aos prostíbulos).

“[...] que também precisavam de higiene mental, exercitavam pesca artesanal nas margens dos Rios Tocantins e Itacaiúnas” (MCM, p. 109, grifo nosso).

Leão. S.M. Nome de uma das três primeiras patrulhas de escoteiros, na década de 1940, sob o comando do agrônomo Raupp (Comandante Raupp).

“Felizmente, com apoio oficial do Município e da sociedade, constituiu de fato três patrulhas de escoteiros: Leão, Tigre e Águia Azul” (MCM, p. 139, grifo nosso).

Marabá. S.F. Nome da primeira revista literária editada e publicada pela *Associação Marabaense de Letras* (v), criada em 1925, e que teve três publicações.

“[...] e o poeta Lauro Paredes, que ainda conseguiram editar e publicar três números de uma revista intitulada ‘Marabá’” (MCM, p. 19, grifo nosso).

Morsegava (morsegar). V.INT. Brincadeira de criança que consistia em pendurar-se nas laterais de um caminhão.

“Ainda adolescente e incentivado por colegas, morsegava a lateral da carroceria daquele carro apelidado caranguejo” (MCM, p. 138, grifo nosso).

Terrorista. S.M. Guerrilheiros que fizeram resistência ao Regime Militar nessa região. Vindos da região sudeste, instalaram-se às margens do rio Araguaia, no final dos anos 1960 até meados de 1970, quando foram dizimados pelo regime.

“[...] com cirúrgicos ataques relâmpagos com bombas incendiárias sobre barracos de palhas, abrigos temporários dos simulados terroristas” (MCM, p. 112, grifo nosso).

Tigre. S.M. Nome de uma das três primeiras patrulhas de escoteiros, na década de 1940, sob o comando do agrônomo Raupp (Comandante Raupp).

“Felizmente, com apoio oficial do Município e da sociedade, constituiu de fato três patrulhas de escoteiros: Leão, Tigre e Águia Azul” (MCM, p. 139, grifo nosso).

e) Fauna e flora: aqui foram agrupados todos os termos que fazem referência às árvores e animais:

Abiurana. S.F. Árvore da região que possui um pequeno fruto de casca amarela, segundo o autor, em extinção.

“Abiurana. Abreu. Magabeira. Pau sangue. Mandioqueira. Gogó de guariba. Burra leiteira. Pinho cuiabano. Taxi. Cardeiro” (MCM, p. 127-128, grifo nosso).

Abreu. S.F. Árvore da região, segundo o autor, em extinção.

“Abiurana. Abreu. Magabeira. Pau sangue. Mandioqueira. Gogó de guariba. Burra leiteira. Pinho cuiabano. Taxi. Cardeiro” (MCM, p. 127-128, grifo nosso).

Babaçu. S.F. Coco de uma palmeira, comum à região, da qual se extrai óleo da semente, com fins comestíveis. Era bastante consumida na região, em seus primórdios.

“[...] que paulatinamente aglomeravam-se sob tetos de barracas, cobertas de folhas de palmeira babaçu cercadas com madeira a pique e barro amassado” (MCM, p. 15, grifo nosso).

Cabaceira. S.F. Planta de cujo fruto, a cabaça, se aproveitava a casca, como utensílio doméstico, como prato ou copo.

“[...] rapadura de cana-de-açúcar e água esfriada em cabaças ou bilhas, trabalhadas em frutas da árvore cabaceira e em barro argiloso” (MCM, p. 23, grifo nosso).

Capoeira. S.F. Mata baixa, de onde o garimpeiro recolhia lenha; segunda vegetação nascida numa área já desmatada/queimada.

“[...] ao adentrar capoeiras, (mata baixa) para adquirir lenhas, e, ao rio lavar roupas para ganhar honradamente dinheiro” (MCM, p. 107, grifo nosso).

Castanhas-do-Pará. S.F. Fruto da castanheira, árvore típica de florestas virgens, como a floresta amazônica.

“Lamentavelmente, com a perda de sua esposa e amiga, sentiu-se atraído pela saga das castanhas-do-Pará, exercida anualmente no Sul e Sudeste daquele Estado” (MCM, p. 21, grifo nosso).

Castanheira. S.F. Árvore da região, cuja importância para a economia local constituiu-se em um de seus ciclos econômicos, atualmente em extinção.

“Peroba. Muiracatiára. Aroeira. Tatajuba. Castanheira. Cedro. Samaúma. Sucupira. Amapá. Muirapiranga” (MCM, p. 127, grifo nosso).

Caucho. S. M. Árvore da região, da qual se extrai o látex, e que constituiu um dos ciclos econômicos da região, pelo extrativismo, atualmente em extinção.

“[...] conduzindo pranchas de borrachas ‘caucho’ de 50 ou mais quilos, ou com 100 ou mais barricas de castanhas, ‘medida usada na época’, seguindo o Rio Tocantins” (MCM, p. 23, grifo nosso).

Ouriço. S.M. Parte de fora do fruto da castanheira, espécie de casca que abriga as sementes da castanha.

“[...] ocupou-se em cuidar de vacas e bezerros no local Jenipapo e, em horas disponíveis, coletava ouricos de castanhas ali por perto” (MCM, p. 107, grifo nosso).

f) Fenômenos naturais

Verão “água baixa”. S.M. Período sem enchentes dos rios.

“Em pleno verão ‘água baixa’ de 1916, atracou no rebanco marabae-nse o primeiro barco motorizado [...]” (MCM, p. 18, grifo nosso).

g) Instrumentos de navegação

Batelões. S.M. embarcação de madeira de alta qualidade movida a remo e varas, de pequeno e médio porte, construído por proprietários de castanhais para transporte fluvial de castanha para Aramateua, Alcobaça, Belém do Pará. Posteriormente (1918), foram incorporados motores à explosão, comprados nos EUA.

“[...] canoas e batelões movidos a remos responsáveis pelos transportes de seus produtos à Aramateua, Alcobaça ou Belém do Pará [...]” (MCM, p. 18, grifo nosso).

h) Localização geográfica: nomes dos lugares referenciados na obra, alguns, inclusive, não possuem o mesmo nome atualmente.

Alcobaça. S.F. Antigo nome da Cidade de Tucuruí, cidade a 347 km à jusante de Marabá, um dos portos de destino ou de passagem das embarcações que navegavam pelo rio Tocantins.

“Todavia, ao conhecer o carpinteiro profissional Basílio Barroso Brandão, também paraense da então cidade de Alcobaça, atual Tucuruí [...]” (MCM, p. 129, grifo nosso)

Arara-quara. S.M. Antigo local de garimpo na região de Marabá.

“Garimpeiro bunda vermelha, de grupiáras, poços e pedrais do Tauari grande, Samaúma, Poço do Tunico Jaú, Arara-quara e ilhas Ipixuna, Pacas, Bagagem, Bagaginha, Piranheira, Urubu e outras” (MCM, p. 102, grifo nosso).

Bagagem. S.F. Antigo local de garimpo na região de Marabá.

“Garimpeiro bunda vermelha, de grupiáras, poços e pedrais do Tauari grande, Samaúma, Poço do Tunico Jaú, Arara-quara e ilhas Ipixuna,

Pacas, Bagagem, Bagaginha, Piranheira, Urubu e outras” (MCM, p. 102, grifo nosso).

Bagaginha. S.F. Antigo local de garimpo na região de Marabá.

“Garimpeiro bunda vermelha, de grupiáras, poços e pedrais do Tauari grande, Samaúma, Poço do Tunico Jáú, Arara-quara e ilhas Ipixuna, Pacas, Bagagem, Bagaginha, Piranheira, Urubu e outras” (MCM, p. 102, grifo nosso).

Capital da castanha. S.F. Referência à cidade de Marabá.

[...] inesperadamente pequenas aeronaves da Força Aérea Brasileira rasgavam o espaço aéreo da capital da castanha, realizando sobre a ilha das pombas e praia do Tucunaré ‘A operação Carajás’ [...]” (MCM, p. 112, grifo nosso).

Picadas. S.F. Caminhos abertos na mata como forma de demarcar limites de terras, também se fazendo também marcas nas árvores, como forma de legitimar a posse na falta de documentação. Prática comum entre seringueiros e castanheiros.

Nota: conforme o autor, essa prática normalmente gerava conflitos entre donos dessas áreas.

“Jorge e seus homens simplesmente as remararam e abriram novas picadas” (MCM, p. 52, grifo nosso).

Piranheiras. S.F. Área de castanhais pertencente ao comerciante Luiz Antonio da Cruz.

“Em sequência, conseguiu arrendar do Estado uma área de castanhais denominada Piranheiras” (MCM, p. 21, grifo nosso).

Tauari. S.M. Antigo local de garimpo na região de Marabá.

“Garimpeiro bunda vermelha, de grupiáras, poços e pedrais do Tauari grande, Samaúma, Poço do Tunico Jáú, Arara-quara e ilhas Ipixuna, Pacas, Bagagem, Bagaginha, Piranheira, Urubu e outras” (MCM, p. 102, grifo nosso).

i) Objetos e Materiais:

Adobo. S.M. Tijolo feito de barro, nas antigas olarias, amassado com os pés, queimado em fornos, usado para construção das primeiras casas comerciais na margem direita do Rio Itacaiúnas.

Sin. Alvenaria

“[...] e com as mãos transformava-os em adobos e alvenarias queimadas em pequenos fornos aquecidos com lenha copoeirana” (MCM, p. 134-135, grifo nosso).

Alpercatas. S.F. Sandálias de couro, usadas por homens, apropriadas para longas viagens terrestres.

“[...] eventualmente abaterem calças pelo caminho, alpercatas de rabicho, chapéu aba larga e às costas matula [...]” (MCM, p. 87, grifo nosso).

Arguilê. S.M. Vaso feito de vidro com água perfumada e fumo ligada a uma piteira, muito usado pelos imigrantes sírio-libaneses como cachimbo, que chegaram a Marabá, na década de 1930, e se tornaram grandes negociantes, donos de terra e políticos locais.

Nota: grafia do autor

“Juntos fumavam o tradicional Arguilê, uma espécie de cachimbo muito usado por pessoas Turcas, Persas e Árabes [...]” (MCM, p. 31, grifo nosso).

Barrica. S.F. Medida usada para a castanha.

“[...] conduzindo pranchas de borrachas ‘caucho’ de 50 ou mais quilos, ou com 100 ou mais barricas de castanhas, ‘medida usada na época’, seguindo o Rio Tocantins” (MCM, p. 23, grifo nosso).

Bilha. S.F. Objeto feito de barro argiloso para se colocar água para beber, usado pelos barqueiros.

“[...] rapadura de cana de açúcar e água esfriada em cabaças ou bilhas, trabalhadas em frutas da árvore cabaceira e em barro argiloso” (MCM, p. 23, grifo nosso).

Borracha. S.F. resultado da coagulação do látex extraído da seringueira.

“[...] disposto a usá-la como referência à região Xingu daquele Estado, onde pretendia trabalhar na extração da borracha” (MCM, p. 20, grifo nosso).

Cangalha. S.F. Objeto usado para carregar leite (no caso, produzido em uma fazenda local) em lombos de burros, que era entregue em domicílio.

“Era engarrafado e condicionado em caixas de madeiras atreladas à cangalha sobre o lombo de animal (burro) e entregue a domicílio.” (MCM, p. 136, grifo nosso)

Caranguejo. S.M. Apelido dado ao primeiro caminhão a circular na cidade de Marabá, vindo de Jacundá. O que também provocou o primeiro acidente automobilístico que deixou uma criança inválida, durante a brincadeira de se dependurar nas laterais, dita “morsegar”.

“Ainda adolescente e incentivado por colegas, morsegava a lateral da carroceria daquele carro apelidado caranguejo” (MCM, p. 138, grifo nosso).

Escapole pés. S.F. Rede pequena levada por trabalhadores em viagens à mata.

“[...] conduzindo frito de carne seca, rapadura de cana de açúcar, roupas e a ‘escapole pés’, ‘rede pequena’ e alceados à cintura, facão de 18 polegadas e cabaça com água” (MCM, p. 87, grifo nosso).

Matula. S.F. Tipo de mochila feita de couro, usada para viagens.

“[...] eventualmente abaterem calças pelo caminho, alpercatas de rabicho, chapéu aba larga e às costas matula [...]” (MCM, p. 87, grifo nosso).

j) Saúde:

Batatas de aloés. S.F. Vegetal utilizado em mistura para combater pneumonia.

“As pneumonias eram combatidas com batatas de aloés, completando com a composição de Todestado Chervix” (MCM, p. 141, grifo nosso).

Febre sezão. S.F. Tipo de febre muito comum nas matas da região, causada pelo mosquito da malária, que acometia principalmente os que adentravam a mata em busca de recursos naturais.

O mesmo que Paludismo.

“Agora, que a tetebrina e o quinino tinham ao que parecia curado sua febre sezão, a vida poderia ser mais tranquila sem ninguém a pressioná-lo” (MCM, p. 56, grifo nosso).

Febre terçã-malígna. S.F. Tipo de febre causada pela malária, em sua forma mais agressiva, que acometia os garimpeiros, adquirida pela entrada nas matas.

“Após dois períodos de garimpagem sem com tudo obter bom resultado, a febre terçã-malígna ou tifo, sei lá, o alcançou” (MCM, p. 88, grifo nosso).

Mezinha. S.F. Tratamento de saúde com produtos naturais, aplicado “pelas comadres” aos doentes do paludismo.

“Havia também as mezinhas; usadas pelas comadres que, mais das vezes dava certo” (MCM, p. 141, grifo nosso).

Paludismo. S.M. Doença altamente infecciosa transmitida por mosquitos e protozoários que causam febre, vômitos e dores de cabeça, podendo causar convulsões, coma e morte. Comum às florestas tropicais, era doença frequente entre garimpeiros e castanheiros.

“O paludismo (malária), que era e ainda é doença perigosa, era tratada com uma porção de ‘sulfato de Quinina, Rui barbo, Azul de Mitileno e Lactose’ [...]” (MCM, p. 141, grifo nosso).

Quinino. S.M. Medicação usada para o tratamento da malária.

“Agora, que a tetebrina e o quinino tinham ao que parecia curado sua febre seção, a vida poderia ser mais tranquila sem ninguém a pressioná-lo” (MCM, p. 56, grifo nosso).

Tetebrina. S.F. Medicação usada para o tratamento da malária.

“Agora, que a tetebrina e o quinino tinham ao que parecia curado sua febre seção, a vida poderia ser mais tranquila sem ninguém a pressioná-lo” (MCM, p. 56, grifo nosso).

k) Vida urbana: lugares na cidade que eram, de algum modo, pontos de referências. Composto por nomes de ruas, casas, comércio, etc.:

Casa azul. S.F. Casa, no Bairro Amapá, onde os guerrilheiros capturados pelo exército brasileiro eram presos, durante o episódio conhecido como Guerrilha do Araguaia.

“Amarrados uns aos outros seguiram grudados num só cambão para a famosa casa azul no bairro Amapá” (MCM, p. 113, grifo nosso).

Garimpo bar. S.M. Antigo bar onde se reuniam garimpeiros.

“[...] ao embolsar o dinheiro da venda daqueles diamantes, à noite refestelou-se numa das poltronas do movimentado Garimpo Bar, do saudoso Inácio Pinto da Silva.” (MCM, p. 95, grifo nosso)

Praça Duque de Caxias. S.F. Praça pública no centro do bairro de Marabá, que serviu de ponto estratégico para as Forças armadas durante a repressão do regime militar. Também foi palco de enfrentamento entre Exército brasileiro e os guerrilheiros urbanos (AEO).

“[...] retornarmos ao centro da cidade, Praça Duque de Caxias, patrono do Exército Brasileiro e a encontramos cheia de outros militares afeitos à repressão à guerrilha urbana [...]” (MCM, p. 113, grifo nosso).

Rua Eloi (eloy) Simões. S.F. Antiga rua da velha Marabá, atual Rio Branco, segundo o autor.

“Espaço físico atualmente aterrado e ocupado com prolongamento da então rua Nova, e Eloi Simões, atualmente, Barão do Rio Branco” (MCM, p. 16, grifo nosso).

Rua grande. S.F. Antiga rua da cidade de Marabá.

“Ficávamos perplexos e com medo ao passarmos a noite pela então rua grande, ao escutar e ver o libanês poliglota Salim Moussallem [...]” (MCM, p. 31, grifo nosso).

Rua Marabazinho. S.F. Antiga rua da cidade de Marabá.

“Naquela manhã o povão comprimia-se ao longo da rua marabazinho a fim de assistir à festa do ano” (MCM, p. 27, grifo nosso).

Rua Nova. S.F. Antiga rua de Marabá, situada no Bairro Cabelo Seco ou Francisco Coelho, atualmente Rua Barão do Rio Branco. Nessa rua se instalou inicialmente, o primeiro farmacêutico da cidade, Dr. Geny, que atendia principalmente doentes de *paludismo* (v).

“Espaço físico atualmente aterrado e ocupado com prolongamento da então rua Nova, e Eloi Simões, atualmente, Barão do Rio Branco” (MCM, p. 16, grifo nosso).

Conclusão

A obra memorialista de João Brasil traz um léxico que nomeia as diferentes realidades vividas por ele e pela população, em diferentes épocas, na cidade de Marabá. Pudemos identificar em sua linguagem, expressa no léxico utilizado, aspectos da realidade vivenciada pelo autor e pelos indivíduos retratados, os homens e mulheres que compuseram o cenário ao longo de seis décadas. É o olhar de um não especialista, trazendo nele elementos importantes para história e da linguagem de um povo. Os registros

que a obra traz sobre a língua portuguesa em sua variedade regional, de diferentes décadas, certamente, é muito enriquecedor.

O universo da obra é composto por garimpeiros, barqueiros, castanheiros e muitos outros seres reais, sociais, autores da história local, ajudando-nos a compreender esse mundo em seus diferentes aspectos e contribuindo para o conhecimento dos sujeitos que constituíram a história da região. Sobretudo, sua obra nos leva a conhecer uma representação da identidade cultural dessa região da Amazônia, atravessada por muitas identidades, incluindo primeiramente a indígena e depois as demais, resultantes de fluxos migratórios constantes, ocasionadas por muitos acontecimentos de grande impacto social, tais como o ciclo econômico da borracha, a Guerrilha do Araguaia, a construção da Transamazônica e Hidrelétrica de Tucuruí, a descoberta do Garimpo de Serra Pelada, e exploração mineral da Cia. Vale. Tudo relatado na obra dele a partir das suas vivências e de suas lentes de observador, recortado pela linguagem usada em sua obra. Em suma, a pesquisa sobre suas obras, em geral, permite a valorização da sua expressão como manifestação literária marabaense, representando fonte de conhecimento para diferentes campos de conhecimento.

Referências

ABBADE, Celina Márcia de Souza. *Lexicologia social: a lexemática e a teoria dos campos lexicais.* / Celina Márcia de Souza Abbade. In: *As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*, volume VI / Aparecida Negri Isquierdo, Maria Cândida Trindade Costa de Seabra, organizadoras. – Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2012, p. 141 – 161.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional.* / Maria Tereza Camargo Biderman. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

- BIDERMAN, Maria Tereza C. *As ciências do léxico*. In: *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia* / Ana Maria Pires de Oliveira, Aparecida Negri Isquerdo, organizadoras. – Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998, p. 11 – 20.
- BRASIL, João. *Mair- Abá, Coração de Mãe*. Marabá, 2006.
- COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e linguística geral: cinco estudos*: Rio de Janeiro: Presença, 1979.
- DURANTI, A. *Antropologia Linguística*. / Alessandro Duranti. Trad. Espanhola: Pedro Tena. Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- FERRAZ, Aderlande Pereira. *A inovação lexical e a dimensão social da língua*. / Aderlande Pereira Ferraz. In: *O léxico em estudo* / Maria Cândida Costa de Seabra, organizadora. – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 217 – 233.
- FREITAS, Horácio Rolim de. *Princípio de morfologia* / Horário Rolim de Freitas. – Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio Apicuri, 2016.
- ILARI, Rodolfo. *Introdução ao estudo do léxico – brincando com as palavras* / Rodolfo Ilari. 5ª ed. – São Paulo, Contexto, 2012.
- LAFACE, Antonieta. *Definição do vocabulário terminológico no universo acadêmico: reflexões didático-pedagógicas*. / Antonieta Laface; In: *As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. Ana Maria Pinto Oliveira, Aparecida Negri Isquerdo, organizadoras. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998, p. 235 – 245.
- LEAL; MENDES. “*Jeitinho brasileiro*”: a expressão idiomática no português do Brasil: uma contribuição para o léxico da língua. / Maria Auxiliadora da Fonseca Laeal, Soéllis Teixeira do Prado Mendes. In: *O léxico em estudo*. / Maria Cândida Costa, organizadora. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 43 – 57.

- MATTOS, Maria Virginia Bastos de. *História de Marabá*. Marabá, Grafil, 1996.
- MOLLICA, Maria Cecília. *Fundamentação teórica: conceitualização e delimitação*. In: *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA Maria Luíza (org.). São Paulo: Contexto, 2003, p. 09 - 14.
- MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa / José Lemos Monteiro*. Campinas: Pontes, 1991.
- NARO, Anthony Julius. *O dinamismo das línguas. / Anthony Julius Naro*. In: *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação / Maria Cecília Mollica, Maria Luíza Braga, organizadoras*. - São Paulo: Contexto, 2003, p. 43 - 50.
- OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de. *Regionalismos brasileiros: a questão da distribuição geográfica. / Ana Maria Pinto Pires de Oliveira*. In: *As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia / Ana Maria Pinto Pires Oliveira, Aparecida Negri Isquerdo, organizadoras*. - Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998, p. 107 - 113.
- OLIVEIRA; ISQUERDO. *As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia / Ana Maria Pinto Pires Oliveira, Aparecida Negri Isquerdo, organizadoras*. - Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998, p. 07 - 09.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.
- SANDMANN, Antônio José. *Morfologia Lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.

Dois pescadores e suas histórias enlaçadas nas passagens dos rios e mar da Amazônia

Melissa da Costa Alencar

O presente ensaio foi resultado do trabalho de coleta de relatos de vida referente à atividade da disciplina Estudos de Literatura da Amazônia, realizada com o pesquisador e professor Dr. José Guilherme Fernandes dos Santos, coordenador do Projeto de pesquisa “Rotas do Mito”, desde 2004.

Estivemos na Associação dos Usuários da Reserva Extrativista Marinha Caeté-Taperaçu (ASSUREMACATA), na cidade de Bragança, no dia 19 de novembro de 2009. E entrevistamos o pescador senhor Nelson Martins, à época, presidente da referida associação. O trabalho visou coletar histórias de pescadores, tanto na realidade com Nelson, quanto na ficção com José, personagem de *História de um pescador* (Cenas da vida do Amazonas) (1876), de Inglês de Sousa.

Buscamos averiguar neste trabalho a relação das histórias de pescadores em ambas as situações e problematizamos a valoração das narrativas muitas vezes tratadas em tom pejorativo, quando se fala em “história de pescador”. Pretendemos, desse modo, comparar quais são as semelhanças e divergências encontradas nas experiências fictícias e realísticas deste universo das águas da Amazônia.

Perspectiva da Antropologia Literária

Este estudo baseia-se na teoria da antropologia literária, que apresenta uma relação tênue entre ficção e realidade. O estudo proposto por

Wolfgang Iser (1999) é o da etnografia (investigações de campo), e ela transformou sua orientação, passando a abordar dois aspectos: primeiro o de “extrair conclusões controladas” e o segundo em “preencher os hiatos”.

Em suma, escritos antropológicos são eles mesmos interpretações, de segunda e terceira ordem (por definição, só um “nativo” faz interpretações de primeira ordem: é a sua cultura). São, portanto, ficções, ficções no sentido de que são “algo feito”, “algo moldado” – este o sentido original de *factio* – e não de que são falsos, irrealis ou meras experiências de pensamento do tipo “como se” (ISER, 1999, p. 152).

E elas podem ser classificadas como ficção literária, que é dissipadora, enquanto que a segunda é a ficção explicativa e é integradora, mas o que diferenciá-las uma da outra é a intertextualidade, daí a ficção literária ser dissipadora e plural, assim como observa o autor Iser:

O que diferencia a ficção literária das ficções utilizadas na pesquisa antropológica é o fato de não se destinar a apreender nada do que é dado; em vez de instrumentalizar a capacidade explicativa das ficções, a ficcionalidade na literatura funciona basicamente como meio de exploração. Essa distinção entre diferentes tipos de ficção indica não apenas os diversos usos que se podem fazer dela, mas também as exigências específicas que deve atender (ISER, 1999, p. 167).

Então, a antropologia literária é a capacidade de narração – estabelece um simulacro da realidade – e o texto literário é uma representação da existência. Nós criamos nossas ficções, não existe a verdade, e sim, a construção de um mosaico de nós mesmos, e pode ser uma maneira de construir a representação do passado.

O estudo etnográfico trabalha a descrição de uma dada realidade e, com auxílio do lugar de enunciação, considera o antropólogo como o

intérprete de “segunda mão”, segundo afirmou Clifford Geertz, ao fazer uma interpretação das culturas, o que provoca uma quebra no estatuto da verdade da ciência e, também da unidade de uma só voz, de uma única diretriz da verdade ou de um único modo de ver a realidade. É pela escolha descritiva e etnográfica que queremos encontrar pontos de entrelaces e de divergências, na realidade e na ficção, dos dois pescadores, José, da narrativa inglesiana; e a de Nelson, pescador de Bragança, que teve sua fala gravada e transcrita. Marcon afirma que

Sua proposta (Geertz) de um olhar sobre a cultura como se ela fosse um “manuscrito”, ou um “texto”, cheio de elipses e repleto de significados, permite também pensar outra analogia como contraponto: a do “texto” ou narrativa escrita como expressão da cultura (MARCON, 2009, p. 01).

O professor antropólogo, Frank Marcon buscou estudar o papel do leitor de romances e ressaltou o caráter da prática de leitura, que parte de uma cadeia de significados mostrando que o exercício de atualizar é inerente ao leitor, e reforçando o pensamento de Geertz: “a cultura é pública porque seu significado o é”. E considerando ainda:

Realizar uma etnografia a partir da literatura é escrever como que exercitando a aproximação e o distanciamento com outros textos, ou seja, com as múltiplas e diferentes leituras que se faz dos romances que se escolhe como *corpus*, mas atualizados constantemente por entrevistas, pelas viagens e por outras modalidades textuais. É como escrever a partir do próprio fluxo de leituras incessantes que fazemos todos os dias e retornar aos romances, reconhecendo que sempre estaremos informados por novos enunciados que ativarão outras leituras dos romances (MARCON, 2009, p. 02).

Para Marcon, a etnografia e o romance são textos escritos a partir de alegorias e carregados por retórica, sendo que o conteúdo das narrativas trabalha a cultura e suas histórias. Neste plano, o alegórico consistiria na

“característica de comunicar outra coisa para além do que está escrito, como que carregando uma moral sobre a história contada” (MARCON, 2009, p. 02). Nesse processo de apropriação da leitura, o leitor trabalha por analogia, a buscar na leitura de um romance e/ou de uma história contada, como é o nosso exemplo, por meio do gênero entrevista, lembranças de outras leituras ou da sua própria experiência. Quanto à dimensão retórica nas narrativas, o professor antropólogo afirmou:

Não estou pensando na noção de retórica meramente como arte de adornar o discurso, ou seja, não estou interessado apenas na ideia mais consensual de análise com relação à estética exclusivamente aplicada à linguagem do romance ou mesmo na linguagem estilística do escritor na narrativa, mas sim na retórica como carregada de intencionalidades políticas. Meu interesse é pelas múltiplas retóricas da linguagem acionadas duplamente pelo escritor (como sujeito da escrita) e pelos narradores (como sujeitos da narrativa) (MARCON, 2009, p. 02 - 03).

Podemos então, a partir de tais conceitos, afirmar que a dimensão alegórica em uma narrativa atua no sentido de velar algo não dito em uma linguagem direta e objetiva, e ao mesmo tempo provocar no leitor o gosto de descortinar por ele mesmo, em uma espécie de jogo, ou seja, numa história pode haver outras histórias, num exercício de tradução cultural, conforme relatou o antropólogo:

Escrever uma etnografia ou escrever um romance implica em contar histórias, criar imagens, conceber simbolismos e desfiar figuras de linguagem. Seja qual for o estilo narrativo – discurso direto ou indireto, em primeira ou terceira pessoa – o que os escritores de romance e etnógrafos realizam é um exercício de entrelaçamento entre a sua linguagem e a dos narradores e personagens – no caso do romance – ou dos informantes e “nativos” – no caso da etnografia (MARCON, 2009, p. 04).

Esse entrelaçamento de linguagens é justamente o que encontramos no romance de Inglês de Sousa, seja no que diz respeito aos aspectos da criação de imagens, seja no estabelecimento de uma linguagem própria para narrar essa aventura da etnografia literária, conforme podemos constatar no resumo da obra a seguir.

História de um pescador (Cenas da vida do Amazonas), Inglês de Sousa

A *História de um pescador* (Cenas da vida do Amazonas) apresenta o personagem protagonista, José, filho de Anselmo Marques, pai que deixou uma suposta dívida; a mãe Benedita; o capitão Fabrício Aurélio, ex-senhor de seu pai e seu principal rival: no amor e na dívida; D. Joana, mãe de Joanhina, a moça que o “enlaçou” nas suas faceirices, a qual será objeto do seu impulso romântico; o padre Samuel; Gonçalo Bastos; Dr. Benevides, entre outros personagens.

A obra foi organizada em três partes, sendo as duas primeiras distribuídas em 10 capítulos e a última com 8 capítulos. Na primeira parte do livro temos a apresentação dos elementos narrativos marcantes no romance, a exemplo dos personagens, a trama e algumas poucas ações, como é perceptível no fragmento abaixo:

No colégio o filho de Anselmo Marques deu-se mal. Acostumado à vida livre do sítio, a correr todo dia, via-se agora obrigado a estar preso entre quatro paredes. O que sofreu imagina-se facilmente, nem é necessário dizê-lo. Emagrecia a olhos vistos, andava pálido, abatido, não mostrava inteligência para coisa alguma. Esteve quatro anos assim (SOUSA, 2007, p. 45).

A produção literária de Inglês de Sousa foi organizada nestas Cenas da vida do Amazonas: *O Caucalista* (1876), *História de um pescador* (1876), *O Coronel sangrado* (1877)¹, e os outros dois últimos livros: *O Missionário* (1891) e *Contos Amazônicos* (1894) demarcam o autor na escola

literária Realista/Naturalista, mas com ressalvas de possuir particularidades descritivas, não centradas no espaço da narrativa, e sim nas características pessoais, principalmente, no caráter dos personagens, nas relações sociais e no modo de vida.

A segunda parte da obra ora estudada nos revela as ações práticas das questões socioantropológicas, deixando evidente as relações de lutas de classes latente entre José, o pescador e o capitão Fabrício, personagens envolvidos por uma disputa amorosa e uma “fantasmagoria da dívida”, segundo descreveu Marcus Leite, em *Cenas da vida Amazônica* (2002):

O narrador, ao construir o encontro do capitão Fabrício com José, molda-o indicando as intenções astuciosas, que, em gestos sorrateiros (“falsamente jovial” e volúvel), armam o “bote” ao rapaz. Fabrício escorregadiamente impinge em José a marca de uma herança de dívidas. E, a partir dela, instaura-se como o credor. Esse mesmo ato pressupõe a existência de um devedor que não é outro senão o herdeiro da dívida, José. O que legitima esses papéis de credor e de devedor? Não se trata de simples posições individualizadas, eles têm um caráter de exemplaridade (LEITE, 2002, p. 55).

A terceira e última parte da narrativa aborda dois personagens importantes para José, o Senhor Gonçalo Bastos e o Doutor Benevides, sendo este último um elemento da ciência, confirmando, assim, a influência sobre o autor das teorias científicas e do determinismo de Hippolyte Taine. Nesse sentido,

Joaninha, porém, não era uma rapariga capaz de grandes paixões, tirando a paixão do luxo e da faceirice. Aquela alma fraca, movida para todos os lados, como um cata-vento, pelas mais fracas impressões do momento, a nada tinha apego que não à lisonja e à vaidade; este defeito, natural na filha do defunto Serapião, cresceu com a educação que teve, com o meio em que vivia (SOUSA, 2007, p. 212).

No decorrer da narrativa percebemos três aparelhos ideológicos do estado, segundo a teoria de Louis Althusser (1998). De acordo com o teórico marxista, os aparelhos do Estado abrangem dentre outros, o governo, a escola e a igreja, o político, entre outros, apoiado pelos aparelhos repressivos impostos por meio da violência física ou não, a exemplo de algumas violências administrativas. Portanto, destacamos da narrativa: a representação da Igreja, na figura do padre Samuel, símbolo da castração pela ordem; a escola, local de onde fugiu e sentia-se como um prisioneiro; e a figura do Capitão Fabrício, representante do poder oligárquico-administrativo.

Campos alegóricos e da retórica em *História de um pescador* e na transcrição do gênero entrevista

O romance de Inglês de Sousa não deve ser considerado como um “documento sociológico”, como afirmou Vicente Salles, na introdução da segunda edição do livro. Segundo ele a obra divisa “como era a vida numa pequena comunidade interiorana da Amazônia, na segunda metade do século XIX” (SALLES, 1990 in SOUSA, 2007, p. 14). Em acordo com o pesquisador supracitado, consideramos ainda que *História de um pescador* não é somente uma descrição do modo de vida (enquanto espaço), mas sim um relato com tonalidade de denúncia sobre o modo das relações pessoais, ou seja, como é constituída uma sociedade no século XIX, numa cidade interiorana a quilômetros da capital. Assim, podemos concordar com o filósofo paraense Benedito Nunes,

Os contos e romances de Inglês de Sousa constituem enorme painel sócio-político do Pará e de toda Amazônia, elaborado por uma narrativa ficcional de extrema acuidade nos detalhes da ação e no caráter dos personagens, cuja escrita, assimilando os termos das línguas indígenas incorporados à linguagem oral dos nortistas, ainda nos seduz com a sua aptidão para criar a imaginária

atmosfera de ambiências locais (NUNES *in* PINTO, 2016, *Jornal Beira do Rio*, ano XXX, 130).

Numa dimensão alegórica, como pano de fundo desse teatro romântico, apresenta-se declaradamente uma disputa pela força física e ideológica, uma luta de classe, herdada desde sua origem, com o pai pescador e, posteriormente, o repasse de uma herança da “fantasmagoria da dívida” por José, sobre a qual o protagonista questiona-se em determinada passagem da narrativa, mas acaba por se render à imposição do capitão Fabrício.

Percebe-se, assim, a “dialética da matutice e da civilidade”², sugerida no artigo de Marcus Vinnicius Leite (1998), pelo fato de José abandonar a escola e não querer viver na cidade. Isso nos mostra o que seria o perfil do matuto, quanto à definição de viver no interior e por gostar de estar mais em ambiente natural, do que conviver com homens da cidade, e se indispor aos modos civilizados desse homem que recebeu a educação iluminista, cujo retorno deverá fazê-lo voltar para o meio social, que o condiciona e controla.

Na obra, o discurso da relação centro *versus* periferia acontece por meio da retórica, quando são utilizados termos como “pobres matutos” e “estreitas ideias dos tapuios paraenses”. Nesse caso, a linguagem acaba servindo como meio de reforçar a diferença entre classes sociais e de pertencimento a cultura diferentes.

De outro modo, na entrevista com o Sr. Nelson, numa proporção contrária, por ser um gênero textual diferente do romance e, também por ser uma narrativa oral de vida, observamos algumas particularidades do gênero entrevista, quantos aos meios verbais e não-verbais da linguagem. Desta forma, o gênero escolhido torna-se documental e de registro, por gravação e transcrição textual; a linguagem é objetiva, de uso coloquial,

sob o ponto de vista de um indivíduo, que nos contou sobre o seu modo de vida, suas práticas sociais, políticas e religiosas, mas sobretudo acerca de uma prática herdada dos pais, não como herança de dívida e sim como ensinamentos, conforme a transcrição abaixo:

N.: Bem, a minha história é que eu nasci na praia do Picanço, sou filho de pescador e pescador, né, me criei também e fui educado, estudei lá até a quarta série. Depois de uns quinze ano morando lá, foi destruída a praia, pelo mar, tivemos de ir se mudar, arranjemos junto ao governo estadual – (...) e aí viemos e conseguiram uma ilha, que tem o nome hoje como, como Castelo, né (...) conseguire e nós viemos pra morar lá, hoje é onde nós habitamo, onde nós moramos todas as famílias. E a praia se desfez, hoje existe, mas existe uma ilha só, continuamos a atividade de pesca até... até o (...) estudava como nós, tinha atividade de pesca, mas também tivemos oportunidade de estudar também, né, de estudar. Pela dificuldades nós conseguimos estudar em (...)... concluímos só o segundo grau, (...) (TRANSCRIÇÃO NELSON, 2009, p. 01)⁴.

Ele mesmo repassou os ensinamentos aprendidos de sua experiência para a sua comunidade, em uma dinâmica marcada pela solidariedade, por uma ampla visão do coletivo que o integra e uma forte conscientização a respeito do meio ambiente e da sua relação com o rio e os alimentos oriundos do seu trabalho. Assim, notamos que

(...) depois foi como coordenei a comunidade né, depois eu passei um envolver-se ao social, ter essa visão muito jovem e passei a coordenar até mesmo a coordenação geral daqui dos coordenadores, salientando dessa maneira. Depois, passei a eu mesmo me entregar socialmente, né, às organizações sociais, como comecei, pela CPP, participando há tempo, há anos, né, faz uns dez anos participando da CPP, já tinha toda essa experiência comunitária da base co/ trabalhando com pescador, comunidade. Tornei um líder, (...) nessa liderança e comecei a pegar o apoio do da comunidade, da própria comunidade local onde eu morava, né, começamos a fazer trabalhos juntos, social e político, como eu havia sempre (...) para que pudesse a gente conseguir benefício social

para a comunidade, começamos também fazer essa participação (TRANSCRIÇÃO NELSON, 2009, p. 01).

As rotinas dos pescadores são relatadas com aproximação nas duas narrativas, a exemplo da pausa na pescaria, um momento de diversão e distração. Na narrativa, os pescadores estabelecem feitorias – cabanas nas margens dos rios para descansar durante as noites ou em folgedos e bai-les, aguardando os regatões, onde trocam mercadorias como a aguardente, açúcar, café e chita por piraém ou peixe seco (SOUSA, 2007, p. 109). No relato de Nelson, ele descreve esse momento de pausa da maré, como aquele em que os pescadores consertam as redes de pesca e/ou ajeitam a embarcação durante o dia e à noite procuram descansar para repor as energias, por volta de duas a três horas, depende muito de cada pescador (TRANSCRIÇÃO NELSON, 2009, p. 07). Como podemos constatar são realidades divergentes encontradas na narrativa de Inglês de Sousa com o relato do Sr. Nelson, quanto ao período de descanso e pausa dos pescadores descritos.

Também são relatadas os sistemas de pescaria e a alimentação dos pescadores durante as jornadas de trabalho, tanto na narrativa inglesiana, quanto na transcrição da entrevista do Senhor Nelson. É importante dizer que apesar de tratarmos acerca da vida de dois pescadores da Amazônia, o romance de Inglês de Sousa fala de um pescador do Baixo Amazonas, que trabalha num período de cheia e de seca do rio, enquanto que o pescador da Região Bragantina atua na Amazônia banhada pelo Oceano Atlântico, cujo ciclo das marés é fator determinante para o resultado de seu ofício. Nesse sentido o trecho compreende esse aspecto:

Dois são os sistemas de pescaria adotados pelos tapuios no Lago. Por um vai o pescador só na sua montaria com o olhar fixo n'água à espera de que bóie o peixe, o qual vem rapidamente à superfície, desaparecendo logo, de forma que

só o olhar amestrado do pescador pode conhecer a direção que toma a presa. O outro sistema consiste em irem muitos pescadores reunidos, postos em linha, percorrendo o lago na mesma direção; fazem então seguir a canoa, com a haste metida n'água, mas de forma que o arpão não toque no fundo, até que a haste esbarre no peixe; logo que o sentem recuam o arpão e arrojam-no com força na direção que devia ter tomado a presa. A este sistema chama de fisga (SOUSA, 2007, p. 112).

Já sobre a pesca na Amazônia Atlântica temos o seguinte depoimento,

MELISSA: Nelson, e convivem esse sistema de pescaria artesanal com essa industrial, há uma um território assim entre eles?

N.: Tem um território, sim, ele existe, sim, território... O pescador artesanal que vão de canoa ele num vai muito fora, ele não vai pescar onde o industrial vai, não vai, mesmo que também os barco que a gente pesca (...) comunidade, que pesca de barco com duas tonelada, três tonelada, eles não vão (num lugar) onde eles trabalham, e às vezes eles vão, mas não têm essa condição por que o barco não dá condição, o motor não tem potencial que pudesse chegar até lá, onde chega o industrial. O industrial ele corre (com um) desempenho muito mais pro Norte né, a gente corre três dia, quatro dia, (...) num momento de duas horas, três horas tá no local de trabalho, de de pesca né. Depende muito também de safra (...) (TRANSCRIÇÃO NELSON, 2009, p. 07).

Um dos principais alimentos dos pescadores é o chibé, conforme aparece na narrativa inglesiana: “Nos dias de infelicidade ficava no lago desde a manhã até à noite, sustentando-se de chibé de farinha d'água” (SOUSA, 2007, p. 113). No relato do Sr. Nelson ele afirma também ser o chibé, a farinha com água, muitas vezes o alimento do dia para então almoçar um peixe apenas às cinco da tarde, quando a maré não enche (TRANSCRIÇÃO NELSON, 2009, p. 07).

Considerações finais

Portanto, mesmo sendo as histórias de José e de Nelson de gêneros diferentes, reconhecemos que elas são cercadas pela vida e pelo trabalho duro e cotidiano do trabalhador da pesca. Além do que, são histórias oriundas de uma experiência que transita entre a realidade e a ficção, desta forma, são consideradas como “histórias de pescador”, uma expressão que significa histórias contadas por esses trabalhadores dos rios e dos mares, reconhecidas como vivências genuínas e demarcadora de uma cultura tradicional, que visa não apenas registrar uma prática econômica e social, mas registrar na nossa cultura dita universal, as vozes silenciadas de sujeitos da história, intermediários de uma cultura ainda não identificada, não reconhecida, como aquela sinalizada por Carlo Ginzburg, em *O queijo e os vermes*.

Referências

- ALTHUSSER, L. P. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- HOLANDA, Sílvio. *Prefácio*. In: SOUSA, Inglês. *História de um pescador* (Cenas da vida do Amazonas). Belém: EDUFPA, 2007.
- ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- LEITE, Marcus Vinnicius Cavalcante. *Cenas da vida amazônica. Ensaio sobre a narrativa de Inglês de Sousa*. Belém: UNAMA, 2002.
- _____. *A dialética da “Matutice” e da “Civildade”*. Disponível em: Paper do NAEA 099, agosto de 1998 ISSN 15169111. Acesso em 21 de outubro de 2018, às 17 horas.
- MARCON, Frank. *Narrativas literárias e etnográficas, convergências teóricas e possibilidades metodológicas nos estudos culturais*. Disponível em: <https://docplayer.com.br/32849578-Narrativas-literarias-e-etnograficas->

convergencias-teoricas-e-possibilidades-metodologicas-nos-estudos-culturais.html. Seminário de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. Dias 5, 6 e 7 de agosto de 2009. Acesso em 21 de outubro de 2018, às 18h18min.

NUNES, Benedito. In: PINTO, Walter. *Edufpa reedita raridade bibliográfica*. <http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2003/89-edicao-11/861-edufpa-reedita-raridade-bibliografica>. Jornal da Universidade Federal do Pará. Ano XXX, número 130. Abr./ mai. de 2016.

SALLES, Vicente. *Introdução*. In: SOUSA, Herculando Inglês de. *História de um Pescador: (cenas da vida do Amazonas)*. Belém: EDUFPA, 2007.

SOUSA, Herculano Inglês. *O coronel sangrado: (cenas da vida do Amazonas)*. 2ª ed. Coleção Amazônia. Belém: EDUFPA, 2003.

_____. *O cacaulista (cenas da vida do Amazonas)*. 2ª ed. Coleção Amazônia. Ilustrações de Rudolf Riehl. Belém: EDUFPA, 2004.

_____. *História de um pescador (cenas da vida do Amazonas)*. 2ª ed. Belém: EDUFPA, 2007.

1 De acordo com a pesquisadora e professora Dra. Marcela Ferreira do Instituto Federal de Goiás, a data oficial da publicação é de 1882, conforme seus registros, na página 166, da tese de doutorado: INGLÊS DE SOUSA: imprensa, literatura e realismo. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista.

2 Referência ao artigo de Marcus Vinnicius C. Leite. Disponível em: Paper do NAEA 099, agosto de 1998 ISSN 15169111. A dialética da matutice e da civilidade: uma leitura crítica dos romances de Inglês de Sousa.

3 Transcrição de Nelson nos arquivos do grupo “Rotas do mito”. Preservamos a linguagem real do entrevistado. Não foi realizada adaptação.

Escondido no mato: manifestações fantásticas em *Contos do Mato*, de Arthur Engrácio

Maison Antonio dos Anjos Batista

Pensar em literatura amazonense é algo que não se deva mais levar em consideração, pois afirmar isso é dizer que existe uma fronteira fixa que limita até onde vão determinadas características de uma escrita ou escritor para permitir que outra manifestação ganhe espaço, distinta daquela. Claro que isso seria bem mais fácil se realmente assim fosse: poder analisar uma obra e ter a certeza por suas características que se encaixa em um nicho fixo sem muitas ramificações.

Querer que seja dessa maneira é um ato de egoísmo, senão autoritário, não dando vazão à profusão de possibilidades que o campo literário permite. Esse discurso de uma literatura amazonense faz acreditar que possa existir uma paraense ou acreana, enfim, uma literatura para cada região com aspectos diferentes uma da outra. Todavia, o que poderia ser o elemento fronteiro dessas regiões? Nada, pois a literatura não conhece barreiras fixas a ponto de repelir ou impedir que determinadas manifestações possam aparecer em produções de regiões diferentes.

Por esse motivo, é preferível falar em literatura amazônica, mesmo que essa afirmação indique existir um espaço geográfico pré-estabelecido, a Amazônia. Para Souza, essa definição não é a ideal, pois para ele “uma literatura amazônica parece ser algo tão improvável quanto uma literatura regionalista. Ambos os conceitos são invenções recentes” (SOUZA, 2014, p. 26).

Segundo o que afirma o autor, trabalhar com o conceito de regionalismo também não seria o adequado. Para ele, essa nomenclatura tem relação com a economia de cada região e seus índices de subdesenvolvimento físico e mental. Essa dificuldade de nomenclatura está ligada ao que afirma Albuquerque ao falar sobre o insulamento literário no Amazonas:

Se durante longa data o Brasil sofria a agonia de constituir uma identidade cultural letrada a fim de se separar, em primeiro lugar, de sua matriz lusitana e, depois, de sua influência francesa, no Norte do país essa agonia duplicava porque se tomava como influência (e com atraso) o gosto estético predominante no Rio de Janeiro que se inspirava na última moda das revistas francesas. Assim, a elevação à categoria de província corresponde a um provincianismo (ALBUQUERQUE, 2009, p. 50).

Esses processos foram responsáveis pela falta de diálogo com as outras produções do restante do Brasil. Consequentemente, um afastamento das influências literárias que se manifestavam nas outras regiões como a do sudeste brasileiro, onde se proliferou uma produção valorizada, a exemplo dos romances de costume que se destacaram no Rio de Janeiro, em detrimento das outras como as do Norte do Brasil, que acabaram ficando à margem daquelas.

Contudo, é preciso localizar, mesmo que de forma breve, o autor e a obra que serão trabalhados, por isso nos referirmos à literatura amazônica. Essa opção deve-se ao fato de o autor, Arthur Engrácio, ser amazonense e sua obra usar a floresta amazônica como espaço para suas narrativas.

Dessa forma, a abrangência dessa nomenclatura permite alcançar elementos mais significativos, como a representação da natureza e a interação que sua população tem com ela, como também aspectos culturais comuns a essa região, ainda que possa sofrer diferenças não significativas

a ponto de comprometer sua localização espacial quando nos referimos à análise estrutural. Isso não significa um enclausuramento finito das manifestações artísticas amazônicas, mesmo porque não se pretende construir uma fronteira literária, mas chamar a atenção para um outro espaço com uma rica produção literária, principalmente quando a paisagem, enquanto espaço ficcional, toma a Amazônia como palco.

Arthur Engrácio: contista

A opção de chamar Arthur Engrácio de contista, como se deve imaginar, é pela sua produção de contos ser superior à de outros gêneros, apesar de o mesmo também ter sido crítico e romancista. Para Farias, “Engrácio foi um incansável trabalhador da prosa. Ao desaparecer, em pleno fulgor de sua atividade criadora, deixou publicada uma obra significativa em contos, romances, crônicas e ensaios de crítica literária” (FARIAS, 2005, p. 16).

Publicou apenas um romance, *Áspero chão de Santa Rita* (1986), o qual ganhou o IV prêmio Suframa de Literatura. Além disso, publicou nove livros de contos: *Histórias de submundo* (1960); *Antologia do novo conto amazonense* (1971); *Restinga* (1976); *Ajuste de contos* (1978); *Contos do Mato* (1981); *Estórias do rio* (1984); *20 contos amazônicos* (1986); *Outras estórias de submundo* (1988) e *a Vingança do boto* (1995). Como foi possível perceber, a prevalência de contos em sua produção é significativa.

Além dessa produção ficcional, Engrácio se dedicou a textos críticos em relação à literatura, desse modo inserindo-se em dois espaços, um ficcional e outro de crítica literária. Quanto a seus escritos críticos, Leão assim se posiciona:

De um lado, seus escritos críticos podem ser entendidos como uma tentativa de situar-se quanto aos valores da literatura de modo geral. Mas, por outro lado, eles também dirigem seu interesse para uma questão de aspecto mais regional: do que viria a ser uma literatura autenticamente amazônica, voltada

a questões que, na opinião do crítico, realmente interessariam à região (LEÃO, 2011, p. 129).

Mesmo em se tratando de textos não ficcionais, esses estudos retratavam a região amazônica, contudo com temáticas que interessavam a essa região. Leão nota ainda em sua prosa ficcional,

a exposição do *modus vivendi* do homem do interior amazônico seria o principal critério de valor. Ou seja, o regionalismo defendido para a poesia deveria se consubstanciar na exterioridade do conhecimento de seu ambiente natural, determinada pela sua abrangente descrição; e na prosa o valor dependeria do quanto um autor poderia ter interiorizado, a partir de sua vivência, a realidade do chamado homem “amazônico” (LEÃO, 2011 p. 160).

Essa interiorização fazia parte da realidade de Engrácio. Amazonense de Manicoré. O autor nasceu em 16 de abril de 1927, vindo a falecer no dia 02 de abril de 1997. Passou a maior parte da sua vida em Manaus, onde estudou e se dedicou ao jornalismo. Participou do movimento cultural e criou o Clube da Madrugada, importante movimento literário amazonense. Entre suas temáticas destacam-se a vida interiorana e a luta e o sofrimento dos caboclos da região.

Literatura oral amazônica

É importante tecer comentários referentes à literatura oral amazônica, uma vez que ela terá relação com a questão do fantástico em que nos comprometemos em abordar no livro *Contos do Mato* (1981). Que fique claro, aqui a intenção não será abarcar e trabalhar exaustivamente todas as referências existentes à literatura oral, mas trabalhar com a qual melhor nos auxiliará a compreender a influência encontrada nos registros escritos e que serão apresentadas nesse texto. Sobre a questão da literatura oral, assim se posiciona Monteiro (1977) quando analisa a literatura amazonense:

se oferece estruturada na base de suas contingências temporais: ORAL, de antes do descobrimento do rio Amazonas, 1541- 42, aos nossos dias; ESCRITA, após o grande evento, isto é, quando frei Gaspar de Carvajal dá conta num relato antropológico pitoresco, da existência de uma cultura diferente, e quando se literatiza (MONTEIRO, 1977, p. 44).

É importante lembrar que não nos referimos a uma literatura “amazonense”, porém a distinção feita na citação anterior corrobora para o trabalho aqui em execução. Cabe ressaltar que a forma com que Monteiro trabalha de nada difere do restante de outras regiões amazônicas em se tratando do contato entre os primeiros cronistas e os nativos dessas regiões.

Foi possível perceber que antes de haver um registro escrito, a questão da oralidade já era presente e continua fazendo parte das relações de interação dos sujeitos amazônicos, daí o autor comentar que até “nossos dias” ela se manifesta. Por outro lado, a inserção de registro escrito não anulou o oral, este se incorporou àquele, mesmo que exista uma valorização do que está registrado em forma impressa.

No que diz respeito à literatura oral, “ela só resiste à custa de certos recursos do tipo da técnica de repetição e pela assunção do coletivo que anonimiza o autor da obra-de-arte” (MONTEIRO, 1977, p. 43), logo, as narrativas orais se popularizaram graças aos momentos em que eram contadas nas diversas esferas de relações sociais, desde questões de atividades religiosas, perpassando aos momentos de descontração no fim do turno de trabalho.

Serve como exemplificação das formas como a literatura oral se manifesta, conforme destaca Cascudo ao se referir à literatura popular em comparação com o que se costuma chamar de literatura oficial:

A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena”, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festas dos “padroeiros”, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de “Missa de Galo”; ao ar livre, solta, álcere, sacudidas, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as graduações e mudanças de folguedos (CASCUDO, 1984, p. 27).

Impressiona a quantidade de manifestações onde podemos encontrar a literatura oral e como ainda são possíveis de serem encontradas. Obviamente em algumas regiões umas manifestações se sobressaem em relação a outras. Quanto mais nos afastamos das capitais em direção às cidades do interior, essas manifestações são mais frequentes, aparecendo inclusive sob o título de “causo”, que também é um gênero narrativo oral, podendo ser baseado em fatos reais ou fictícios. E quando fictícios, envolvem o contato com seres míticos e/ou fantásticos, engraçados ou ainda assustadores, contendo ilustrações das histórias contadas por caçadores que dizem terem sido enganados pela caipora a ponto de se perderam na mata.

O interessante é que nesse gênero a teatralização é um elemento marcante, pois a entonação, as expressões faciais e o modo de falar de cada comunidade são aplicados na hora de contar a história.

Geralmente, o narrador do causo participou da ação ou conta o que aconteceu com um terceiro, mas de todo modo é tido como verdade tudo aquilo que aconteceu, mesmo que não tenha vivenciado. Tanto destaque para esse gênero, se comparado com os outros citados por Cascudo, se deve ao fato de que dentro das comunidades amazônicas ele é comum, mas para aqueles que contam os causos, as narrativas estão longe de ser ficção, sendo por eles tratadas como história real. De fato, se considerarmos “que é fantástica qualquer narrativa de façanhas inverossímeis que extrapolam

as leis da física e da lógica, com explicação ou não” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 18), o fantástico aparece nas narrativas desses contadores de causos. No entanto, eles as encaram como naturais e nem de longe essas histórias são questionadas pelos espectadores/ouvintes quanto à sua veracidade.

Essa manifestação em forma de narrativa oral também é parte da cultura amazônica, compondo o que se entende por identificação do sujeito amazônico. Segundo Souza:

O que identifica o homem é sua cultura. Ao se identificar como natural de determinado país ou região, o homem, na verdade, está se apresentando como membro de uma sociedade, grupo, classe, Estado ou nação, ao qual ele fez parte. O lugar que ele reconhece como seu lar. E este lugar ao qual pertencemos tem como uma das formas de identificação a cultura (SOUZA, 2009, p. 17).

Logo, podemos concluir pelo que diz a citação anterior que a atividade oral de narrar causos é um dos elementos que constituem a identificação do homem com o seu meio, pois as personagens que aparecem nas narrativas, ainda que insólitas, são tidas como naturais ou comuns às suas experiências. Outros dois gêneros narrativos orais, que permeiam as experiências do homem amazônico, são os mitos e as lendas, às vezes, por falta de conhecimento de alguns, são tratadas como a mesma coisa ou com conceitos trocados. Entretanto,

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (ELIADE, 2016, p. 11).

Lenda é uma narrativa fantasiosa que é passada de geração em geração, essa é composta de aspectos culturais baseados em fatos históricos e reais com a mistura de fatos produzidos pela imaginação. Independentemente das suas possíveis diferenças, eles foram popularizados e divulgados tradicionalmente de forma oral. Posteriormente, começaram a ser compilados em livros. Mesmo assim não perderam seu caráter de transmissão oral, inclusive se mesclando aos causos, quando os narradores, em suas histórias, entram em contato com os seres fantásticos dos mitos e das lendas.

De fato, “a literatura oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição” (CASCUDO, 1984, p. 29). Daí a sobrevivência de diversos elementos que são preservados graças à tradição oral de reproduzi-los, constantemente, quando seus narradores se encontram em um ambiente propício para o ato de contar suas histórias. Essa sobrevivência também se deve à incorporação dessas narrativas à escrita de muitos escritores, como é o caso dos contos, quando o contista busca registrar as atividades socioculturais de um grupo ou comunidade.

É o que buscamos averiguar a partir das manifestações do fantástico no livro *Contos do Mato* (1981), de Arthur Engrácio. Como o próprio nome já indica, trata-se de contos. Contudo, elementos que tradicionalmente eram vistos em narrativas de cunho oral transpõem as fronteiras simbólicas e ganham outros espaços, como o do registro escrito. Assim, temáticas e personagens que antes pertenciam ao campo da lenda e/ou do mito, ganham novo espaço e se manifestam no conto (narrativa escrita).

Por que fantástico?

Esta sessão tem a pretensão de apenas introduzir o conceito do que é o fantástico, sem no entanto, pretender trazer uma definição finita dele. Isso facilmente se justifica pelo fato de tal empreitada ser dispendiosa de

tempo e espaço para tentar construir um material significativo e de qualidade para contemplar o todo que o fantástico abrange.

Ainda assim, por uma questão didática, é preciso apresentar uma orientação quanto ao fantástico para identificá-lo nos contos escolhidos em *Contos do Mato* (1981). Para essa demanda é que nos valemos do trabalho de Braulio Tavares ao se referir ao que ele chama de “brasileiro mítico”:

Estas histórias não apresentam, em geral, uma hesitação entre a explicação realista e a explicação sobrenatural. São narrativas de estrutura mitológica, muito próximas à literatura oral, sobre personagens excepcionais, os quais de algum modo encarnam um modelo de brasileiro típico. [...] Durante tal jornada será vítima de tentações sobrenaturais, enfrentará criaturas fantásticas, ou terá acesso a vislumbres de outros mundos que existem para além do nosso (TAVARES, 2003, p. 08).

Explicar ou justificar de que forma o fantástico se apresenta gera um conflito, pois, como afirma Pimentel sobre o tema, “nesse gênero literário, não será permitido uma decodificação, o leitor não poderá decifrar a es-finge, caso contrário, a narrativa deixará de ser fantástica” (2002, p. 48). Esse comentário encaixa-se bem com a proposta deste artigo que é mostrar que nas narrativas de Engrácio aparecem seres fantásticos, porém, de forma despreziosa, sem intenção de protagonismo e, se não forem observadas atentamente, podem passar despercebidos, perdidos entre os outros elementos da narrativa.

O fantástico escondido no Mato

De antemão, já adiantamos que Arthur Engrácio não se detinha em ser um escritor de narrativas fantásticas. Mas podemos encontrar uma profusão de elementos pertencentes ao campo do fantástico em seus contos. Logo, existe a presença de algo insólito que aparece de forma muitas vezes sutil, ou seja, o fantástico em seus trabalhos não é o foco, mas está

lá, quase escondido, podendo até passar despercebido, caso não haja um olhar atento que o perceba como estando diluído no todo da construção narrativa.

Os elementos do fantástico entram, como discutido anteriormente no tópico *Literatura oral*, nas relações culturais dos grupos amazônicos. Arthur Engrácio não deixa de lado em sua narrativa a representação do cotidiano e os costumes do homem amazônico em seu trabalho.

O livro *Contos do Mato* (1981) é composto por dezoito narrativas no formato de contos, sendo que todos eles apresentam a Amazônia como espaço ficcional. Mesmo que não seja citado o nome específico de uma localidade conhecida, a descrição feita do espaço remete a uma das diversas paisagens amazônicas. Assim, frente ao que já discutimos, as narrativas desses contos se enquadram como literatura amazônica tanto por serem escritas por um amazonense, quanto por serem ambientadas na Amazônia.

Notamos ainda a figura de um ser das lendas brasileiras já no sumário do livro, o boto¹. Dois contos, “A vingança do boto” e “Em noites de luar cuidado com o boto”, já anunciam em seus títulos que esse personagem aparece ali. Mesmo que esse seja um ser fantástico, não dispensaremos muito espaço a ele², pois queremos trazer outras manifestações fantásticas que acabam despercebidas justamente por não serem protagonistas nas narrativas estudadas.

O primeiro ser fantástico de que trataremos aparece no conto *A morte no rebojo*. Nesse conto, dois caboclos saem para pescar e começam a falar sobre as queixas de um deles, o compadre Jeremias, que teve a esposa “carregada” por outro “caboco”, o Chico Anta. Mesmo que os fugitivos já tivessem se separado, Jeremias precisava limpar sua honra, por isso atocaiou Chico e o jogou ainda vivo num rebojo³. A história que fora contada pelo próprio Jeremias é que o Chico havia se perdido na mata, como o

outro compadre pergunta em admiração pelo desfecho, “– Quer dizer, compadre, que Chico Anta não estava mesmo perdido na mata?” (ENGRÁCIO, 1981, p. 23). A resposta para a pergunta é que nos traz o ser fantástico de uma lenda brasileira, “– Tava não cumpadre. Tava perdido mas era na barriga da Cobra Grande, que naquele dia teve um senhor jantar!” (ENGRÁCIO, 1981, p. 23). Destacamos que a figura da Cobra Grande é encarada como um ser real pelos dois caboclos. O homem que narra usa esse ser como responsável pelo desaparecimento do corpo de Chico Anta e o interlocutor não questiona sua existência, pois no universo dos dois esse ser é real.

Segundo os estudos de Cascudo (1983),

a Cobra Norato, ou Honorato, é uma das mais populares tradições paraenses da região de Tocantins. Espalhou-se por toda a Amazônia mas parece ter sido o centro de dispersão o trecho compreendido entre Patos e Abaeté.

A mãe de Honorato ficara grávida de um Boto (*Steno tucuxi*) e tivera um rapaz e uma menina. Consultando um Pajé se devia matá-los, resolveu deixá-los à margem do rio Tocantins onde eles ficaram “encantados”. Honorato era sensível e bom. A irmã, arrebatada e má, ficou conhecida como “Maria Canina” (CASCUDO, 1983, p. 254).

A Cobra Grande da qual falam os dois compadres é a da lenda dos irmãos gêmeos que foram encantados na forma de cobras enormes, conforme vimos na citação anterior. Diversos causos usam essa mesma figura fantástica da cobra grande.

Antes de passarmos para a apreciação de outra figura fantástica, nesse mesmo conto, o que pode ser entendido como lenda quase passa despercebido, o motivo de um peixe ter a boca torta, conforme descrito no trecho:

- Que pinóia, cumpadre! Veja o que eu fisguei – falou aborrecido, atirando no porão da montaria um peixe feio, amarelado, a boca grande e torta.
- Que peixe é este? – perguntei-lhe, demonstrando minha estranheza.
- É um aramaçá. Sua boca torta assim é castigo por ter respondido mal à Nossa Senhora. Não sabia? (ENGRÁCIO, 1981, p. 22).

Nessa situação, misturam-se as relações interculturais, a partir da religião cristã trazida pelo colonizador. Além disso, isso pode ter se misturado com uma justificativa de não responder para a mãe ou fazer caso de ícones religiosos, sofrendo algum tipo de punição como alguma deformidade física.

Mas o insólito, “que surge quando um acontecimento rompe com um sistema lógico, previsível em determinada ordem [...] que altera, sobremaneira, o mundo da personagem” (ALVAREZ, 2015, p. 44), no conto em questão não é questionado, referente à justificativa feita para a boca torta do tal peixe. Infelizmente, Jeremias não conta como a punição se deu, com certeza seria interessante conhecer o desenrolar dessa história.

No conto “Tuíra”, vamos nos deparar com outra situação insólita. Como discutido ainda nesta mesma seção, os contos de Engrácio não são fantásticos, mas conseguimos encontrar neles elementos insólitos que nos remetem ao fantástico. Assim sendo, o conto agora em questão, apresenta em sua conclusão um elemento do fantástico maravilhoso. E quanto a isso, para corroborar com nossa afirmação, usaremos o que diz Todorov sobre o maravilhoso:

Passemos agora para o outro lado desta linha média que chamamos fantástico. Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural (TODOROV, 2010, p. 58).

No conto já citado, Tuíra é um burro que era maltratado por seu dono, o coronel, que usa o mesmo tratamento com o menino João Ceroto. No conto são narradas algumas das surras que o coronel inflige em Ceroto. No mesmo dia em que a narração ocorre, Ceroto leva outra surra. No fim da tarde o Coronel, tentando chegar a Boa Vista antes da noite cair, chicoteava Tuíra para que corresse mais rápido:

– Vamos, burro bandido! Mais depressa, vamos! Mais depressa!

Tuíra corria, endiabrado, rompendo as trevas, que já haviam tomado conta da estrada. (...) como se algum demônio tivesse encarnado nele naquele instante. O coronel, esforçando-se para manter-se na sela, começou a desconfiar do animal, sentindo uma ponta de medo.

– Que diabo está havendo! O que deu nesse bicho?...

Tuíra deixara de repente de ser o burro malandro e lerdo para transformar-se no fogoso corcel que corria agora desembestado, varando a noite como um raio (ENGRÁCIO, 1981, p. 38).

Nesse excerto já é possível perceber algo de insólito quando o burro começa a correr velozmente e se transforma em um corcel, nota-se que o burro não é comparado a um cavalo, mas é afirmado que ele se transforma em um. Só por isso já temos algo incômodo na narrativa. Contudo, o estranhamento não se resume somente a isso. Tomado de pavor, o coronel puxa as rédeas sem obter resultado de que o agora cavalo parasse, assim

Tuíra corria mais e mais, e em dado momento, deixou a estrada e enveredou pela mata a dentro, quebrando arbustos e cipós, zurrando e escarvando a terra com as suas patas velozes. O coronel, apavorado, gritava-lhe e sofria-o em vão. Na tentativa de safar-se do bruto, pulou da sela, mas ficou preso pelo pé ao estribo, sendo arrastado pelo animal, que galopava velozmente, embrenhando-se cada vez mais, aos bufos e zurros, no âmago escurecido da floresta (ENGRÁCIO, 1981, p. 38).

O conto se encerra, mas não se sabe se Tuíra voltou ao seu estado de burro, pode-se apenas acreditar que o coronel foi arrastado até a morte por dentro da mata. Essa ausência de revelação pode ser justificada porque “o homem precisa, pois, do maravilhoso para enfrentar seu mundo prosaico e por isso os temas e imagens ligados aos *mirabilia* aparecem com frequência desde a literatura oral popular à literatura escrita” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 19).

Um fato precisa ser trazido a debate para que outra questão do maravilhoso fique mais evidente. O menino é chamado de Ceroto, que, segundo Freire, “é o acúmulo de sujeira na pele por falta de banho” (FREIRE, 2011, p. 49). A definição anterior não se diferencia muito do nome dado ao burro, Tuíra, que se define por ser uma poeira branca na pele que se solta se for friccionada. Assim, percebemos que a relação do menino e com o burro não se dá apenas na forma como os dois são tratados pelo coronel; o nome que os dois têm também contribui para essa proximidade. De posse dessa informação, cabe agora trazer outro elemento um tanto quanto insólito na narrativa.

Depois da última surra que recebeu, o menino vai para um quarto e rememora outras vezes em que fora agredido pelo coronel e, em determinado momento, levanta-se de onde está deitado e olha pela janela:

Levantou-se, abriu a janela, a fisionomia refletindo uma satisfação íntima. Seu olhar alongou-se no rumo da estrada por onde o coronel seguia, permanecendo assim por algum tempo. Depois, apagou a lamparina e, com um sorriso maroto nos lábios, voltou a deitar-se (ENGRÁCIO, 1981, p. 38).

João Ceroto já sabia o que aconteceria? O sorriso maroto já antevia o destino do coronel? Aparentemente, sim. Pois, após a surra que recebeu, um “sorriso maroto” ao olhar coronel se afastar não seria o esperado. Essa

reação”, depois das circunstâncias que a antecederam, é que marca a ligação com o que ocorre com o coronel, criando a sugestão do fato insólito.

Matintapereira⁴ é outro ser fantástico que aparece nos contos de Engrácio, a exemplo do conto “O sedutor castigado”, sem se diferenciar dos contos onde o fantástico aparece de forma discreta. Nesse, Matintapereira vai ser introduzida naturalmente, como observamos anteriormente, no caso da Cobra Grande.

Em algumas lendas, essa personagem é uma bruxa agourenta, às vezes até associada à figura do saci. Mas a que aparece no conto, e que nos interessa, é a que está associada ao Rasga Mortalha, “pássaro tido como agourento” (MELLO, 2011, p. 287). Na narrativa, Rosinha, a companheira do seringueiro Maurício, decide fugir com o guarda-livros, José Tobias. Ela se enamorara pelo homem vindo da cidade. Como vimos no conto “A morte no Rebojo”, esse tipo de atitude não ficaria impune. Segundo um código de honra dos seringais, um homem não pode perder a mulher para outro. Tempos depois, Maurício reencontra José Tobias e, por relato deste, descobre que Rosinha estava morta, vítima de beri-beri. Maurício ainda soube que ela apanhava de José Tobias sempre que fazia algo que o desagradava. Isso revoltou Maurício, que convence seu adversário a participar de uma caçada a porcos, o que na verdade era uma arapuca que

Soltou outra gargalhada que foi varando a floresta como um trovão. Em seguida, disparou a arma cujo estampido incitou mais os porcos, os quais num só avanço, caíram em cima do guarda-livros, disputando-o entre si. Ouviu-se um único grito para logo depois notar-se completo silêncio (ENGRÁCIO, 1981, p. 48-49).

Somente depois que Maurício desceu do abrigo que construía e ter passado pela poça de sangue de José Tobias que restara do ataque dos porcos é que Matintapereira aparece na narrativa, “Lá adiante a

Matintapereira rasgava o espaço com o seu grito de assombração” (ENGRÁCIO, 1981, p. 49).

Segundo Cascudo (1983), “mantêm-se em Pará-Amazonas a crença de que a Matinta Pereira vem pela manhã cobrar o fumo (tabaco) prometido à noite durante sua passagem aterradora” (CASCUDO, 1983, p. 280). Mas esse processo ornitomórfico, como o próprio autor afirma, origina-se na confluência das lendas do Saci-Pererê com os da Curipira-caapora, determinando esse “terceiro tipo fabuloso” (CASCUDO, 1983, p. 280).

Mesmo que esse ser fantástico tenha diversas manifestações no Brasil, na região amazônica, ela se apresenta sob a figura de uma coruja que à noite solta seu grito, mas para alguns, esse som carrega um sinal de morte de alguém próximo, o que leva aqueles mais crentes a fazerem o sinal da cruz para tentar afastar o mau agouro.

Considerações finais

O que foi apresentado aqui não exprime a totalidade da obra e temáticas de Arthur Engrácio, primeiramente por utilizarmos somente uma de suas publicações, depois porque existem trabalhos que se detêm sobre outros aspectos de sua produção bibliográfica, contudo com objetivos diferentes do proposto aqui e, por último, por questões espaciais inerentes ao trabalho, apenas três contos foram analisados.

Este trabalho abre espaço, então, para que novos olhares se deem para as narrativas amazônicas, diferentes daqueles que geralmente valorizam somente a natureza e/ou o homem. E, como se percebeu, ao caracterizar o homem em seu meio cultural e suas atividades sociais, acaba-se por mostrar como o fantástico pode estar inserido em suas atividades cotidianas.

Logo, trabalhos como o proposto aqui podem ser feitos em outras produções artísticas, pois as manifestações culturais amazônicas estão

repletas de possibilidades fantásticas quando levamos em consideração a influência que os mitos e as lendas do folclore amazônico têm sobre as narrativas, sejam elas orais ou escritas.

Da mesma forma como vimos nos contos de Arthur Engrácio, no cotidiano, sejam quais forem as interações sociais, o fantástico pode estar presente, dependendo apenas de uma oportunidade de ser notada ante tantos outros elementos.

Foi possível perceber, ainda, que os seres fantásticos ora abordados estavam ligados diretamente à morte, seja de forma direta, como no caso do burro/cavalo Tuíra; de forma secundária, como quando Jeremias joga Chico Anta no rebojo e acredita que o corpo do desafeto está na barriga da Cobra Grande; e no último, como forma de confirmação da morte de José Tobias quando Matintapereira solta seu grito.

Por fim, a literatura amazônica se mostra um campo fértil para estudos do fantástico brasileiro, propiciando material estético de qualidade que nada deve as de outras regiões do país. Contudo, é necessário que mais pessoas sintam interesse em desbravar os “matos” onde ela se encontra.

Referências

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Brasil, *brasis*: insulamento e produção literária no Amazonas. In.: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo*: ensaios literários. Manaus: UEA Edições, 2009.
- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. *As manifestações do insólito nas artes*: modos de constituição e seus efeitos estéticos. In.: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Orgs.). *Vertentes do fantástico no Brasil*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ENGRÁCIO, Arthur. *Contos do Mato*. Manaus: Metro Cúbico; A Fundação Cultural do Amazonas, 1981.

FARIAS, Elson. Apresentação. In: ENGRÁCIO, Arthur (org.). *Antologia do novo conto amazonense*. 2. ed. Manaus: Editora Valer; Governo do Estado do Amazonas; Edua; UniNorte, 2005.

FREIRE, Sérgio. *Amazonês: expressões e termos usados no Amazonas*. Manaus: Valer, 2011.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais*. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Liliân Alves (orgs.). *No território de Mirabilia: Estudos sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.

MELLO, Anísio. *Igapó: histórias e lendas da Amazônia*. 2. ed. Manaus: Valer, 2011.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Fases da literatura amazonense*. Manaus: Imprensa Oficial, 1977.

PIMENTEL, Vânia. *Narrativas do Além-Real*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2002.

SOUZA, Márcio. *Literatura na Amazônia, ou Literatura Amazônica?*. In: *Revista Sentidos da Cultura – Belém/Pará*. V. 1. N. 1. Jul-dez/2014.

SOUZA, Anervina. *As Lendas Amazônicas em Sala de Aula*. Manaus: Valer, 2009.

TAVARES, Braulio. *Nas periferias no real ou O fantástico e seus arredores*. In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

- 1 Animal muito parecido com um golfinho e que vive nas águas amazônicas. Segundo as lendas, transforma-se num homem nas noites de lua cheia, geralmente nas festas populares do mês de junho. Veste-se de branco e usa um chapéu para esconder suas narinas, uma vez que sua transformação não é completa. Nas festas, ele encanta a moça solteira mais bonita e a leva para o fundo do rio onde a engravida e depois a abandona.
- 2 Vale informar que já trabalhamos com esse personagem em outro artigo intitulado *Os monstros amazônicos nos contos de Arthur Engrácio e de Vera do Val*, publicado pela editora Dialogarts no livro *Monstruosidades do fantástico brasileiro (2020)*, organizado por Cleber Araújo Cabral, Enéias Tavares e Suellen Cordovil.
- 3 No texto, rebojo significa redemoinho que se forma na água.
- 4 A união do nome é uma preferência de Arthur Engrácio, mas a grafia comum é Matinta Pereira. Porém, Câmara Cascudo (1983) também registra as seguintes grafias: Matinta-Pereita, Mati-taperê ou Matim-taperê.

**Violência doméstica, espaço cultural e o insólito:
camadas amazônidas na obra
Castanha do Pará (2017) de Gidalti Jr.**

Suellen Cordovil da Silva

Introdução

A história em quadrinhos *Castanha do Pará*, de Gidalti Jr ganhou o prêmio Jabuti, no ano de 2017, e também trouxe uma repercussão crítica, polêmica e produtiva no cenário dos quadrinhos nacionais e internacionais. A referida obra apresenta a região de Belém do Pará sobre um olhar cotidiano urbano e violento que descreve as vivências diárias do personagem Castanha, sob um processo resultado de desenhos feitos em aquarela. Sendo assim, pode-se observar a construção desse olhar visceral e criativo do autor, tornando-se um autor amazônida por transparecer as suas vivências em sua narrativa.

No dia 13 de abril de 2018, o Parque Shopping Belém recebeu uma exposição com a capa da obra Gidalti Jr, porém, esta não foi bem recebida, ou seja, foi censurada. Logo depois, foi trocada por outra obra de arte. Um policial militar afirmou sentir-se mal representado com a imagem da capa do livro, insistindo para que fosse censurada a sua exposição no shopping em Belém. A capa descreve um policial tentando alcançar um adolescente, Castanha, representado com a cabeça do animal urubu. Após o episódio de censura, a situação promoveu uma grande repercussão perante o público leitor, porque algumas pessoas interpretaram que a imagem poderia incitar a apologia ao crime:

No mesmo dia, a comoção contrária ao absurdo autocrático tomou conta das redes sociais dos artistas, quadrinhistas e qualquer um que tivesse o mínimo apreço pela democracia e pelo pensamento livre. Afinal, Arte e quadrinhos precisam fazer, acima de tudo, pensar. A capa de *Castanha do Pará*, além de linda tecnicamente e poética conceitualmente, não era uma crítica à polícia, como só uma mente tacanha de alguém que elogia torturadores militares poderia interpretar, ao contrário, ela falava justamente dos limites da liberdade. *Castanha do Pará* é todo sobre isso, liberdades e autorizações sociais. O policial não representa a polícia ou uma crítica a nenhum policial, mas sim a toda uma sociedade que sujeitou o menino de rua com cabeça de Urubu. Aquele policial é a representação de todos nós. Mas nenhum parvo vai ver a crítica se não souber ler além da superfície de entendimento que levou o final da década de 2010 a uma das polarizações mais extremadas e burras da história brasileira (SOUZA; OLIVEIRA, 2019, p. 146).

Na imagem da capa, Castanha é perseguido por um policial por ser acusado de ser um ladrão. Além disso, a censura da obra causou impacto na visibilidade social com a sua exposição no shopping em Belém.

Outro ponto que é curioso observar no enredo é a violência urbana que está presente nos quadrinhos. Discuto essa violência doméstica que está presente na nossa atualidade e não podemos deixar de pontuar esse assunto. Nesse sentido, proponho uma reflexão sobre como essa construção de narrativa traz uma relação com a cultura amazônida sob um caminho insólito e de modo intertextual com outras obras.

O protagonista Castanha é representado por uma cabeça de um personagem do cotidiano de Belém: o urubu. Essa obra trata da vida de um adolescente desfigurado na referida cidade diante da violência urbana. A linguagem paraense coloquial é representada ao longo dos diálogos das aventuras de Castanha, o menino-urubu. O adolescente é marcado pelo sofrimento familiar vivido e torna-se um morador de rua próximo ao mercado Ver-o-Peso.

Então, o ambiente urbano belenense é construído sob a ótica do protagonista, que descreve o espaço de modo fantástico, sobrenatural e monstruoso. O personagem é um ser insólito. Segundo o professor e pesquisador Flávio Garcia (2007), o insólito é:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCÍA, 2007, p. 21).

Após notarmos que o protagonista é inserido como um ser estranho no contexto da cidade, percebe-se que no final do enredo ele cria “asas”, carregando a sua completude de liberdade, indo para o além do horizonte que lhe estava sendo impedido num sentido metafórico e, em níveis sutis do insólito e monstruoso, nessa ambientação urbana belenense.

A narrativa e suas possibilidades

As Histórias em Quadrinhos recuperam todos os sentidos humanos, por isso os quadrinhos carregam uma profunda carga de inovação ao longo de uma gama diversificada de construções quadrinísticas. No livro *Uma Breve História dos quadrinhos paraenses* (2019), de Vince Souza e Otoniel Oliveira, os autores afirmam que o *Castanha do Pará* foi resultado de várias pesquisas do autor:

Chamado de *Castanha do Pará* (2016), o livro foi fruto tanto de uma delicada pesquisa, de um lirismo narrativo e também de uma qualidade gráfica primorosa em uma arte autoral segura usando pintura tradicional (SOUZA; OLIVEIRA, 2019, p. 124).

A narrativa *Castanha do Pará* retoma três sentidos, audição, visão e paladar. Nota-se essa necessidade de descrever em busca de compreender a linguagem desenvolvida ao longo do processo constitutivo dos quadrinhos, pois como afirma Peeters “o que me interessa aqui é uma leitura mais analítica dos componentes da linguagem dos quadrinhos, centrada nas funções e não no engendramento” (PEETERS, 1998, p. 10)¹, ou seja, a compreensão analítica dos componentes que estão presentes na narrativa gráfica ajudam ao leitor a fim de estabelecer uma relação de diálogo com a obra em funcionalidade. Dessa forma, destaca-se a funcionalidade dos componentes da linguagem na obra de Gidalti.

O adolescente com uma cabeça de urubu caminha e vive pelo mercado do Ver-o-Peso em Belém. Ele tenta fugir de um policial que quer prendê-lo após ver que o menino-urubu cometeu pequenos furtos para sobreviver na cidade. Após a prisão, o personagem Castanha torna-se engraxate nas ruas.

O personagem Castanha: menino-urubu

O estranho na composição do personagem nos apresenta uma ideia de peregrino em busca de sua liberdade moral e digna, nesse sentido o estranho pode ser entendido como o que “mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais” (FURTADO, 1980, p. 40).

A narrativa traz a imagem de um adolescente como se fosse um ser monstruoso que devesse ser exterminado da sociedade. Castanha é visto como um ser desprezível e anormal diante dos demais. Além disso, sua reputação não é considerada adequada pela sua vizinhança e pelas pessoas

¹ “ce qui m’intéresse ici, c’est une lecture plus analytique des composants du langage de la bande dessinée, centrée sur les fonctionnements davantage que sur l’engendrement” (PEETERS, 1998, p. 10).

do seu convívio somente por não ter um amparo familiar, por isso prefere ser um morador de rua vivendo experiências insólitas.

Os diálogos violentos na história representam uma conjuntura atual de uma periferia da sociedade que sofre sem as condições mínimas de bem-estar ao longo dos anos. As condições precárias de moradia, educação e alimentação dentre outras questões culturais são abordadas nos quadinhos. O protagonista é ignorado pela sua vizinhança.

O personagem é construído de modo singular como uma espécie de monstro para a sociedade, denunciando um elemento fantástico na obra. A cabeça do jovem Castanha é a de um urubu, uma espécie de ave que se alimenta de carniças e frutas em decomposição e outros materiais encontrados em depósitos de lixo. A construção do corpo do personagem é sinal de que nossas culturas carregam signos de nossos espaços, no caso, o animal urubu.

Violência doméstica no quadrinho

A família conturbada passa a instabilidade emocional para Castanha, ou seja, sua vida familiar era conflituosa e violenta demais. A mãe de Castanha passa por intensas brigas em casa com o seu esposo que decidiu adotar Castanha. Até que a sua mãe mata o Padrasto Geraldão com uma facada, e, logo em seguida desaparece. Então, o menino torna-se um morador constante do Ver-o-Peso e parece que viver sem medo, resistindo às intempéries cotidianas.

O adolescente cria um mundo imaginário para se desviar das suas frustrações e casos tristes, cada vez mais violentos. Essas discussões em casa geraram grandes brigas e, como aborda Taela (2006), violências sofridas são questões de foro psiquiátrico diante das perturbações sociais:

As primeiras teorias desenvolvidas para explicar a violência defendiam que esta devia-se a perturbações do foro psiquiátrico, isto é, que os homens que

agrediam as suas parceiras faziam-no porque estavam mentalmente perturbados, assim como as mulheres que permaneciam em relações violentas (TAE LA, 2006, p. 06).

Castanha lida com um emaranhado de resistências e violências no âmbito doméstico e social. O padrasto de Castanha é violento com ele e a mãe, o que faz o menor abandonar a família, fazendo pequenos furtos para sobreviver após fugir de casa.

Outro personagem interessante é Vitinho identificado por uma cabeça de rato. Seu apelido é Pupunha, e sua especialidade é assaltar carros, mas sua mãe pensa que ele entende de instalação de toca fitas. Nos jogos de futebol adaptados nas ruas, os dois personagens Pupunha e Castanha encontram-se para jogar bola.

Mais adiante, Capitão Peixoto ronda pela vizinhança de Castanha, tentando encontrá-lo. O militar indaga dona Iracema, a mãe de Vitinho, mas esta apenas afirma que o seu filho é esforçado e trabalhador, sem saber que o filho gosta de fazer pequenos furtos. Mas ao referir-se à Castanha, ela diz ao policial que este é um ser sem orientação familiar, descrevendo o que acontecia na vida do Castanha. Em seu relato, a personagem Iracema conta que a mãe do Castanha passava por violência doméstica, porque o esposo Geraldão a agredia física e psicologicamente. Diante desse contexto de conflitos vivenciados pela mãe de Castanha, pode-se destacar que, segundo Pinafi:

O combate ao fenômeno da Violência contra Mulher não é função exclusiva do Estado; a sociedade também precisa se conscientizar sobre sua responsabilidade, no sentido de não aceitar conviver com este tipo de violência, pois, ao se calar, ela contribui para a perpetuação da impunidade (PINAFI, 2006, p. 07).

Castanha enfrenta o padrasto, que estava batendo em sua mãe. Então, Geraldão o agride, motivado também pelo enteado ter dito que o

agressor não era o seu pai para estar lhe dando ordens de boas maneiras. Essas ações violentas urbanas de ordem psicológica e física são desenroladas pelos contornos dos desenhos e dos diálogos na obra. Dessa forma, verifica-se o conceito de Taela (2006):

As diversas formas de violência não ocorrem isoladamente; o exercício da violência pode combinar duas ou mais formas de violência, por exemplo, violência sexual comporta agressão física e a humilhação, por outro lado qualquer que seja forma que a violência assume envolve sempre um grau de violência psicológica ou emocional (TAECLA, 2006, p. 13).

Nota-se a violência urbana na narrativa por meio, por exemplo, das agressões físicas e humilhações pela linguagem. A mãe de Castanha em diversos momentos discute com o padrasto Geraldão, que, por sua vez, batia em Castanha. Esse acontecimento é uma forma de sinalizar uma postura de opressão familiar. O contexto da história em quadrinho descreve uma violência emocional, conforme verifica-se, a seguir:



(GIDALTI, 2017, p. 20)

A página acima descreve o tratamento violento do padrasto de Castanha, configurando-se especialmente pelo quadro do meio com o rosto de Geraldão centralizado e logo em seguida a sua mão estendida com o cinto e a marcação da onomatopeia “Slapt!” no centro do movimento do objeto

com letra em vermelho que também denuncia um signo sonoro, ou melhor, uma onomatopéia em tom agressivo de velocidade. Depois, Castanha aparece no chão na frente de seu padrasto.

Desde esse momento, o menino-urubu não volta mais para casa e fica pelos rumos do mercado do Ver-o-Peso. Ele passa por experiências insólitas e violentas na região central da cidade, que serão apresentadas mais adiante. As diversas camadas culturais e de ações do personagem contam uma trajetória que se encaminha para a completa transformação insólita naquele ambiente completamente hostil.

O espaço cultural amazônida interatístico no quadrinho

Os signos culturais da região de Belém são mencionados na narrativa gráfica, sendo um recorte da expressão da identidade amazônida. O próprio título da HQ é um componente da culinária da Amazônia que é utilizado em diversos pratos regionais e internacionais. A castanha-do-pará é uma oleaginosa característica da região. Assim, o apelido do adolescente pode ser lido como uma crítica metafórica à exploração da Castanheira que ainda é uma árvore natural da região. Além disso, o alimento Castanha tem uma camada dura em sua casca, o que simbolizaria a resistência.

Castanha passa mal enquanto os narradores estão sintonizando em algum canal de rádio, ouvindo Pinduca, cantor popular da região. A sintonização em um canal também interpreta o ritmo da situação de risco de Castanha no Ver-o-Peso como um personagem sem destino. Isso é descrito como uma crítica diante da dura realidade vivida pelo adolescente. A música de estilo Carimbó de Pinduca é recriada no contexto da história abaixo:



(GIDALTI, 2017, p. 39)

A letra da música representa um transe de Castanha diante no sol escaldante. Compreende-se que a poesia tem um ritmo e que a música requer essa característica de seguir com uma letra em um determinado ritmo. A musicalidade no quadrinho também pode ser entendida como:

A conexão da poesia é mais apropriada por causa da condensação das palavras e da ênfase no ritmo. Artista de quadrinhos no ritmo. Os artistas de

quadrinhos há muito tempo se conectam ao cinema, mas, ao fazê-lo, reduziram sua arte a ser apenas uma abordagem de storyboard (SETH, 2006)².

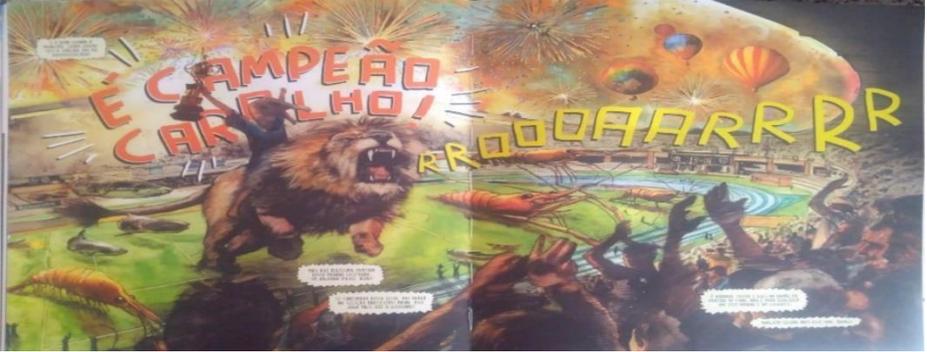
Segundo o estudioso de quadrinhos Gravett (2013), a poesia é um elemento importante para a construção da linguagem na narrativa gráfica. A menção da música do Pinduca intitulada *Sinhá Pureza* é uma retomada ao ambiente cultural musical da região. Os versos da canção trabalham com o desmaio do menino como se fosse uma “dança da vida” em constante turbulência cotidiana.

Castanha entra em transe enquanto ouve o rádio quando este está sendo sintonizado. A relação texto/imagem ou mais especificamente o verbal/não-verbal assinala de modo irônico um contraponto entre as experiências “amargas” da vida do menino urubu e a alegria do “gostoso” carimbó presente na letra de *Sinhá Pureza*. Essa ironia é marcada pelo jogo de oposição entre idealização turística que a letra projeta sobre o espaço do Ver-o-Peso, outro símbolo da identidade paraense, assim como a música de Pinduca, e a fragilidade do menor que vive na margem desse cartão postal. Trata-se, portanto, de uma crítica ao apagamento e/ou ocultamento das violências sociais que vivemos nos espaços urbanos. O menino-urubu tem que lidar com as adversidades do clima natural mesmo que o ritmo de vida das pessoas ao seu redor seja outro. Esses contrários na narrativa mesclam-se de maneira tragicômica.

A obra também apresenta dois times de futebol em uma disputa característica da cultura paraense esportiva: Paysandu e Remo. O transe de Castanha o transporta imaginariamente para o estádio de futebol. Identifica-se descrições culturais e artísticas da região por meio da linguagem

² The poetry connection is more appropriate because of both the condensing of words and the emphasis on rhythm. Comic book artist on rhythm. Comic book artists have for a long time connected themselves to film, but in doing so, have reduced their art to being merely a 'storyboard approach. SETH, Poetry, design and comics: An Interview with Seth' by Marc Ngui, Carousel vol. 19, Toronto, Spring-summer 2006.

dos quadrinhos que trazem caminhos de compreensão do povo e sua memória. Castanha carrega a imagem de um campeão sonhador, celebra com a torcida, camarões e peixes gigantes no estádio:



(GIDALTI, 2017, p. 40-41)

Esse momento do quadrinho traz uma espécie de representação das violências que ocorrem nos campos de futebol paraense, pois existe um contexto de rivalidades entre as torcidas organizadas dos times de futebol em Belém, principalmente de Remo e Paysandu. O personagem vive situações insólitas cotidianas conflituosas, como “fuga imaginária ou insólita” de sua realidade desigual, alimentando, assim, o seu desejo de ver tudo aquilo que mais gosta em formato gigante. Dessa forma, ele resgata e recria a imagem dos times de futebol do Pará e suas rivalidades.

Por exemplo, o Clube do Remo é representado pelo animal felino leão, aparecendo como seu guia em seu mundo imaginário, enquanto que o seu adversário é o Clube do Paysandu ou “Papão da Curuzu”, representado por lobos em combate com o leão. A seguir, Castanha vence o time do “Papão” – apelido do seu adversário no jogo de futebol:



(GIDALTI, 2017, p. 42)

O universo imaginativo criado na narrativa entrelaça-se com personagens comuns da década de 90. Temos nos quadrinhos de Gidalti a figura

da Barbie que se afoga e é encontrada por Jaspion. Depois observa-se um monstro chamado Poraquê, cujo nome é o de um peixe amazônico com altas pulsações elétricas, recriado insolitamente no transe do protagonista. Além disso, o jogador Pelé, entre jogadores argentinos são recriados. E Ayrton Senna, piloto de Fórmula 1, vence o monstro Poraquê com um tiro, matando-o em um dia chuvoso em Belém.

Os personagens históricos e da cultura popular inseridos na HQ estão localizados numa época da história brasileira, os anos 90. Gidalti retoma e os retrabalha a partir de fragmentos para sinalizar uma intertextualidade ao recuperá-los e lhes dar uma nova leitura na obra e na imaginação de Castanha. O mundo mágico de Castanha é fragmentado, quase um jogo da vida. Mas ele promove uma ideia de resistência diante das circunstâncias conflitantes ao longo da narrativa, superando os obstáculos da vida com maestria. Essa colagem de fragmentos noventistas são importantes para retomar as memórias como fantasmagóricas. O crítico e estudioso Paul Gravett explica em sua obra intitulada *Comics Art* (2013) que

O leitor / visualizador é idealmente um fantasma flutuando sobre um mundo de sonhos de memória. O cartunista está tentando resumir a experiência da vida real em uma imagem que é capaz de transmitir a profundidade da vida apenas sugerindo-a (GRAVETT, 2013, p. 115)³

As brincadeiras com as suas memórias do personagem trazem ecos textuais com outros universos ficcionais e sociais das várias épocas da adolescência. Porém, a violência sempre interrompe os sonhos e os desejos do personagem Castanha.

³ The reader/viewer ideally is a ghost floating over a dream world of memory. The cartoonist is trying to boil down real life experience into an image that is capable of conveying the depth of life by only suggesting it (GRAVETT, 2013, p. 115).

O Castanha e sua monstruosidade trágica

As atrocidades vividas pelo menino-orfão o transmutam em um menino-urubu. O mercado do Ver-o-Peso é rodeado por urubus. O protagonista Castanha é visto com cabeça de urubu. A construção do enredo é encadeada por diversas reviravoltas até a compreensão do final insólito.

O Castanha torna-se uma espécie de “monstro social” que precisa ser eliminado segundo a visão das autoridades. O insólito é configurado como uma espécie de névoa e as pessoas transformam-se em monstros e destruidoras de outras vidas.

A fruta pupunha na capa da obra é outro alimento da ave, cujo modo de alimentação necrófaga ajuda a eliminar restos do ecossistema. Os urubus sobrevivem com a matéria em decomposição em depósitos de resíduos. A comparação do menino Castanha com o animal estabelece uma crítica à sociedade pelo descaso de um adolescente órfão sem nenhum amparo social, vivendo cotidianamente a violência urbana.

Castanha é interpretado como um ser humano marginalizado e debilitado de auxílio em todos os níveis de sobrevivência, especialmente diante da vida familiar precária que vivia. A ideia dos adolescentes terem cabeça de cada animal busca encenar a condição dos adolescentes ante à sociedade, ou seja, pessoas desamparadas sem uma estrutura emocional, econômica e educacional.

O personagem é tratado como se fosse um urubu. Assim, a história em quadrinhos propõe uma nova releitura dos acontecimentos e uma crítica às ações violentas que Castanha sofre. Gidalti recupera de modo insólito nas lembranças de Castanha personagens já referidos, como a Barbie, Jaspion, Airton Senna, além dele vermos Charles Bronson, Chaves e a imagem da Virgem de Nazaré. Nesse sentido, a narrativa apresenta uma

das maiores manifestações religiosas do Brasil, que é o Círio de Nazaré, para descrever várias camadas de uma ambientação insólita.

A tentativa de metamorfose do Castanha é um refúgio e uma busca por liberdade diante do sofrimento vivido diariamente nas ruas de Belém. O momento caracterizado como insólito, quando o motorista quase o atropela, proporciona a liberdade para o protagonista como um pássaro livre, o que permite compará-lo ao personagem mitológico Ícaro, filho de Dédalo.

Ícaro e o seu pai ficaram presos no labirinto do Minotauro após Teseu ter matado este. Então, eles tentaram escapar pelo alto por meio de dois pares de asas com cera, criadas por seu pai. Porém, Ícaro encantou-se pela liberdade e subiu ao céu até que o sol derreteu a cera das suas asas e caiu no oceano para o cumprimento de seu fim trágico: a sua morte (PHILIP, 2013).

O quadro a seguir apresenta uma transformação insólita do personagem Castanha em um urubu, pois, antes de vir a se chocar com o ônibus, ele desenvolve asas. Esse é o ápice do protagonista, que se destaca por fugir de um mundo violento e hostil de modo insólito em busca de sua liberdade e paz em meio ao caos opressor, num sentido metafórico, conforme constata-se pelas suas asas, surgindo de suas costas:



(GIDALTI, 2017, p. 75)

A leveza com que Castanha se protege da dureza da vida cotidiana o ajuda a superar a si mesmo. Essa temporalidade perpassada nos painéis relata a superação diante de um ambiente que não compreende o universo do adolescente. O estudioso Peeters (1998) afirma que “os quadrinhos estão longe de limitarem-se a essas investigações narrativas. Teatro de

metamorfoses específicas, também pode ser esse lugar mágico onde as imagens parecem deduzir-se umas das outras, explorando as potencialidades do desenho, da cor ou do quadro (PEETERS, 1998, p. 07)⁴.

As metamorfoses dos personagens criadas no universo das histórias em quadrinhos ajudam a explorar outros níveis da linguagem e suas interseções insólitas. Por exemplo, os urubus ao redor do Ver-o-Peso representam uma característica ambiental do espaço do mercado e Castanha convive nesse espaço ao redor dos peixes. O protagonista é uma espécie de “monstro social” que precisa ser punido, diante da perseguição do guarda e dá má interpretação de sua vizinha com relação às atividades de Castanha, consideradas ilícitas por ela.

O sentido de sobrevivência parece ser mais intenso quando ele convive no mercado do Ver-o-Peso. A perseguição do policial confirma isso. Ele tenta fugir da autoridade, pois ele é considerado um perigo social para alguns conforme a descrição da narradora. Os detalhes da História de Quadrinhos são de suma importância para compreender as camadas espaciais e temporais da história da região, em especial dos anos 90.

Considerações Finais

O artigo trouxe algumas reflexões sobre um personagem, Castanha, que sofre violência e não tem educação, muito menos amor de seus familiares. Então, Castanha tem como única saída ser um morador de rua para fugir da violência de seu padrasto, o qual é assassinado pela sua mãe. A vida de Castanha é ignorada pelos moradores, e ele não é bem quisto pelos seus amigos.

⁴ la bande dessinée est loin de se limiter à ces investigations narratives. Théâtre de métamorphoses spécifiques, elle peut être aussi ce lieu magique où les images semblent se déduire l'une de l'autre, explorant les virtualités du dessin, de la couleur ou de la planche (PEETERS, 1998, p. 07).

A crítica do autor desenvolvida pelos quadrinhos trouxe uma realidade social vivida constantemente no país, apesar da ambientação da obra ser passado na cidade de Belém, no estado do Pará. Gidalti recupera a identidade esquecida dos “vencidos” ou “marginais” que vivem na extrema pobreza, e que esperam uma resposta divina, sobrenatural para sobreviverem e resistirem ao plano ficcionalizado do real.

Pelo apelido do protagonista e pelo desenlace da trama, é possível concluir que existe, portanto, uma relação entre as palavras e as imagens regionais que reverberam em outros passados das vivências da região e num contexto universal.

Referências

ALVES, Cláudia. *Violência doméstica*. Disponível em: <http://www4.fe.uc.pt/fontes/trabalhos/2004010.pdf> Acesso em 25 de outubro de 2016.

APAV, Associação portuguesa de apoio a vítima. <http://www.apav.pt/vd/index.php/features2> acesso em 25 de outubro de 2016.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GRAVETT, Paul. *Comics art*. Tate Publishing; London, 2013.

GIDALTI, Junior. *Castanha do Pará*. Independente, 2017.

GARCÍA, Flávio. *O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários*. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Flávio García (org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

MENDONÇA, Juliana Pino de. BRITTO, Diego Alvarino. *A importância da Lei Maria da Penha como mecanismo de proteção às mulheres no direito brasileiro*. Disponível em: <http://www.revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/1428> Acesso em 25 de outubro de 2016.

PINAFI, Tânia. *Violência contra a mulher: políticas públicas e medidas protetivas na contemporaneidade*. 2007. Fonte: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao021/materiao3/> acesso em 25 de outubro de 2016.

PHILIP, Neil. *Mitos e Lendas em detalhes*. Trad. Eliane Rocha. São Paulo: Publifolha, 2013.

SOUZA, Bruna Tavares de. *Reflexões sobre os aspectos sociais da violência doméstica contra a mulher*. Disponível em: <http://www.puro.uff.br/tcc/2012-2/Bruna%20Tavares%20de%20Souza.pdf> Acesso em 25 de outubro de 2016.

SOUZA, Vince; OLIVEIRA, Otoniel. *Uma breve história do quadrinho paraense: dos anos setenta a dois mil e vinte*. Belém: Secult/Pa, 2019.

TAELA, Kátia. *Revisão de Literatura sobre violência doméstica contra a mulher*. 2006. Disponível em: http://www.iese.ac.mz/lib/PPI/IESE-PPI/pastas/governacao/justica/artigos_cientificos_imprensa/violencia_domestica.pdf Acesso em 25 de outubro de 2016.

Um diálogo entre Mário de Andrade e Dalcídio Jurandir

Wilson Ferreira Barbosa

Com a diferença de 13 anos de lançamento entre um livro e outro, pois *Macunaíma* foi publicado em 1928, enquanto que *Chove nos campos de Cachoeira* teve seu lançamento em 1941, ambos pertencem ao Modernismo Brasileiro, primeira e segunda geração modernista respectivamente². São, portanto, de uma época que seguiu os traços da literatura que teve como caminho o pensamento transgressor dos padrões clássicos da literatura, até mesmo indo de encontro aos ideais acadêmicos da época, percorrendo a trilha da liberdade de criação, abarcando uma estética que revelasse o nacionalismo do escritor. Essas características do Modernismo são confirmadas por Alfredo Bosi (2003, p. 192): “os textos em prosa mais mordentes do período foram, sistematicamente, desvios daquele estilo convencional”. Mário de Andrade (1893 – 1945) e Dalcídio Jurandir (1909 – 1979) fizeram parte desse grupo literário transgressor e inovador.

O presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo de cunho comparativo entre as duas obras, levando em consideração os pontos em comum, assim como as diferenças entre esses dois grandes escritores brasileiros. Essa análise tem como linha de partida o pressuposto de que Dalcídio Jurandir compôs *Chove nos campos de Cachoeira* inspirado pela leitura do romance do escritor paulista. Outro fator que suscitou este trabalho comparativo foi o depoimento do escritor paraense quando afirmou que fez pesquisas sobre as realidades do estado do Pará para a escrita do seu romance. Mário de Andrade, para compor o retrato de *Macunaíma*,

também realizou várias investigações sobre as diversas localidades do Brasil, conforme as palavras dos dois escritores que apresentadas ao longo deste estudo.

Bosi faz uma declaração sobre as consequências que a obra *Macunaíma* suscitaria nos escritores futuros:

Os fragmentos futuristas de *Miramar* e a rapsódia lúdica de *Macunaíma* são apontados como altos modelos de vanguarda ficcional. A quebra que neles se operou em relação à prosa tradicional, é encarecida como estímulo para outras rupturas que hoje se deveriam empreender (BOSI, 2003, p. 218).

Concordando com Bosi, e segundo observações feitas a respeito de *Macunaíma* e *Chove nos campos de Cachoeira*, chegou-se à conclusão de que Dalcídio Jurandir seguiu os passos de Mário de Andrade. Ressalte-se, entretanto, que esta pesquisa tem como característica o de ser o embrião de um trabalho que requer um maior aprofundamento a respeito da gênese das duas obras.

Dalcídio Ramos Pereira, reconhecido na literatura como Dalcídio Jurandir, é um escritor paraense que nasceu na Vila de Ponta de Pedras, cidade situada na Ilha do Marajó, no estado do Pará, em 10 de janeiro de 1909. Morreu aos 70 anos, na capital do Rio de Janeiro, em 16 de junho de 1979, de consequências oriundas do Mal de Parkinson. O romance marajoara ora estudado teve a primeira publicação em 1941, e sua escrita iniciada em outubro de 1929, na cidade de Gurupá, no Baixo Amazonas (NUNES, 2006, p. 29). E, no ano de 1939, na cidade de “Salvaterra, Dalcídio termina a segunda versão de *Chove nos campos de Cachoeira*, a definitiva” (NUNES, 2006, p. 40-43).

Em 1940 o autor terminou, finalmente, a reescrita para enviar ao concurso “Vecchi-Dom Casmurro”, concurso do qual saíra vencedor e que o lançou no mundo literário. No ano de 2019, a Pará.grafo Editora, em

“colaboração coletiva de 323 pessoas (físicas e jurídicas), de diversas regiões do Brasil”, entre pesquisadores e leitores, conseguiu lançar a 8ª. edição (JURANDIR, 2019, p. 365), que conta com o prefácio de Edílson Pantoja e com um glossário de alguns vocábulos especificamente da fala paraense.

O fato de constituir sua escrita um ano após o lançamento de *Macunaíma*, e ter concluído no espaço de dez anos, levou a se acreditar que o escritor paraense vislumbrou a possibilidade de compor algo que demonstrasse uma visão geral do Pará, seu estado de nascimento e onde passou a infância. Para sua empreitada, após (talvez) a leitura do livro de Mário de Andrade, o autor iniciou uma pesquisa sobre a geografia, os costumes, as religiões, os mitos, a cultura, a linguagem, a sociedade; enfim, tudo que servisse de material para compor seu romance regionalista.

Chove nos campos de Cachoeira é o primeiro de uma série de dez livros chamados de “Ciclo do Extremo-Norte”³, em que são narradas as aventuras de Alfredo, alter ego de Dalcídio Jurandir, com a exceção de Marajó, em que a referida personagem está ausente. Esse protagonista, além de ter o nome do pai do escritor, também se aproxima do romancista por um anseio que Jurandir realizaria: ir para Belém com a finalidade de estudar.

Para dar início ao meu trabalho comparativo reproduz-se o depoimento de Dalcídio Jurandir sobre a maneira como desenvolveu o seu romance:

Meu romance *Chove...* é muito informe. [...] Foi o primeiro e escrito com sinceridade e lágrimas. [...] Desde *Chove nos campos de Cachoeira* venho quebrando pedra para erguer a rude obra em que latejam o chão e os seres do nosso Pará. Uma das coisas que considero válidas na minha obra é a caracterização cultural da região. Acumulei experiências, pesquisei a linguagem, o falar paraense, memória, imaginação, indagações (NUNES, 2006, p. 178; 180).

Com essas falas, o escritor paraense demonstra percorrer um paradigma de escrita que busca a imagem do que o Pará representava para ele; numa complexa visão que entrecruzava realidade e os mundos imaginários, na tentativa de apresentar um panorama do Pará. Concluiu-se, então, que Dalcídio Jurandir realizou uma vasta pesquisa para dar vida ao seu romance, criando assim, um cenário mais próximo da realidade, tal qual Mário de Andrade também concebia as diversas regiões do Brasil quando deu luz à *Macunaíma*, embora nesta rapsódia essas regiões apareçam em bricolagem sob a tessitura do maravilhoso.

Observe-se agora as palavras de Mário de Andrade: “Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copieei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo” (ANDRADE, 2007, p. 233). Esta afirmação é confirmada na apresentação que Luís Augusto Fischer escreveu para uma edição de *Macunaíma*:

Em mais de uma ocasião, empreendeu por conta própria excursões de estudo da cultura popular brasileira ao interior de São Paulo, a Minas, ao Nordeste e ao Norte do país; viveu três anos no Rio de Janeiro” (ANDRADE, 2018, p. 09).

Assim, fica comprovado que Mário de Andrade elaborou um projeto baseado em estudos e pesquisas sobre a realidade brasileira para dar vida à sua rapsódia, a qual ele mesmo disse ser uma “antologia do folclore brasileiro” (ANDRADE, 2007, p. 220).

Alicerçado nos depoimentos de ambos os escritores, agora inicia-se a análise comparativa entre *Macunaíma* e *Chove nos campos de Cachoeira*, uma vez que eles afirmaram que, para produzirem seus livros, de modo geral, estudaram, pesquisaram, e até mesmo vivenciaram as culturas que queriam retratar, deixando suas percepções de como viam o Brasil (no caso de Mário de Andrade), ou parte dele (o Pará, para Dalcídio Jurandir), através de suas escrituras literárias.

Então, após o debruçar-se sobre o processo de criação, fica entendido que Mário de Andrade tenta fazer uma representação do Brasil como um todo, em sua complexidade. Um exemplo está na união dos diversos territórios brasileiros, de maneira que se tornassem um só, pois todos os lugares, por meio de estratégias mágicas, ficavam muito perto uns dos outros, como na passagem do capítulo 16, que tem por título “Uraricoera”, em que o herói viaja, de maneira insólita e veloz, para três estados da região Norte do Brasil: sua viagem inicia em Uraricoera, no estado de Roraima; vai até o rio Negro, na ilha de Marapatá, no Amazonas; chegando até Óbidos, no estado do Pará, de onde retorna para Uraricoera:

Macunaíma se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até a boca do rio Negro pra buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá. [...] Macunaíma agarrou pescando e distraído distraído quando viu estava em Óbidos, a montaria cheinha de peixes frescos. [...] e ele tinha que voltar pro Uraricoera. Voltou e como era ainda o pino do dia deitou na sombra da ingazeira catou os carrapatos e dormiu (ANDRADE, 2007, p. 188).

Na imagem do trecho acima, Mário de Andrade, através da personagem-protagonista, fez uma viagem, em alguns instantes e em poucos passos, por vários lugares, como se a distância não representasse nenhum problema e sem nenhum obstáculo. Dalcídio Jurandir também realiza viagens por vários lugares do estado do Pará, e o recurso utilizado para isso é a rememoração. No trecho a seguir, por meio da personagem Major Alberto Coimbra, pai das duas personagens-protagonistas (Alfredo e Eutanázio), seguimos um caminho em que o major narra que nasceu em Belém, mudou-se para a cidade de Muaná até chegar a Cachoeira do Arari, além de relatar lembranças de seu avô que morreu em Ponta de Pedras (no Curral Panema). Veja-se o trecho:

Alberto Coimbra veio para Cachoeira depois de muito pedido do Coronel Bernardo. Sua mulher tinha morrido. Deixara em Muaná uma tradição de bondade e de inteligência. [...] Muaná nesse tempo era uma cidade. E Major Alberto, que nascera em Belém se acostumara em Muaná, tinha amigos. [...] Contava façanhas da Cabanagem. Seu avô fora morto pelos cabanos no engenho do Curral Panema (JURANDIR, 2019, p. 84).

Apesar dos recursos utilizados pelos dois escritores serem divergentes (magia ou memória), vê-se em ambos a recuperação de imagens que refletem, no caso de Mário de Andrade, a região Norte do Brasil, e em Dalcídio Jurandir, o estado do Pará.

No livro organizado por Benedito Nunes, é possível ler um relato de Moacir Costa Lopes falando de viagens e lugares envolvendo seu amigo, o escritor paraense. Um desse relatos chama a atenção: “em nossos 20 anos de convivência, desde a revista *Leitura*, ou na livraria São José, à mesa do pequenino bar na rua Santo Amaro, antes frequentado por Mário de Andrade, que havia morado no mesmo edifício onde atualmente morava Dalcídio” (NUNES, 2006, p. 206). É possível crer que essas coincidências entre Mário e Dalcídio acabam por fortalecer a ideia de que realmente o escritor paraense, de algum modo, sofreu influências do autor de *Ode ao burguês*, pois Dalcídio Jurandir pode ter conhecido Mário de Andrade naquele edifício, ou conhecido intelectuais que conviveram com o escritor paulista.

Outra especulação que pode ser levantada é o fato de Moacir Werneck de Castro, crítico literário e amigo de Dalcídio Jurandir, ter comentado sobre a amizade entre Dalcídio e o antropólogo Charles Wagley. Eis o comentário: “Esse americano do Texas foi grande amigo do Dalcídio [...] e leitor cativo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que eu o vi lendo às gargalhadas” (NUNES, 2006, p. 200–201). A partir dessa declaração, é

possível se levantar a hipótese de que poderia ter sido o escritor amazônida quem apresentou *Macunaíma* ao antropólogo.

Nas páginas iniciais do romance de Mário de Andrade há o relato de que a mãe de Macunaíma, que era a “índia tapanhumas”, deu à luz uma criança feia; apesar de sua mãe ser uma indígena, Macunaíma nasceu “preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 2007, p. 13). Já no capítulo 5, intitulado *Piaimã*, narra-se a viagem de Macunaíma com os irmãos para São Paulo em busca da muiraquitã. No caminho o herói resolve banhar-se em uma poça de água mágica. Ao sair do banho, Macunaíma estava “branco loiro e de olhos azuizinhos” (ANDRADE, 2007, p. 50). Nessas passagens é verificado, por meio das transformações sofridas por Macunaíma, que ele foi gerado indígena, nasceu negro e mais tarde transformou-se num branco, sugerindo uma leitura em que se observa as três raças que formam a identidade racial do povo brasileiro.

Se aproximando desse projeto identitário, mas problematizando-o ainda mais, em *Chove nos campos de Cachoeira* é possível observar uma construção narrativa semelhante para explicar a miscigenação paraense. O narrador relata o pensamento de Alfredo: “Quanto ao branco e preto, Alfredo achava esquisito que seu pai fosse branco e sua mãe preta” (JURANDIR, 2019, p. 28). E um pouco antes dessa passagem, numa conversa entre o protagonista e Henrique, um colega, este menciona a cor de Alfredo, ao que aquele rebate de maneira ofensiva: “- Tua boca é doce pra dizer isso... que sou um branco. Tu não vês minha cor? - Alfredo não queria ser moreno, mas se ofendia quando o chamavam de branco” (JURANDIR, 2019, p. 27). Diante do pensamento da personagem-protagonista, vê-se que Dalcídio Jurandir retratou de maneira problematizadora, por meio da família de Alfredo, as três raças/cores⁴ que caracterizavam a população paraense.

Nesse caminho de discussão sobre as características das personagens, vejamos mais uma particularidade em comum dos protagonistas. Já foi dito sobre Macunaíma “que a índia tapanhumas pariu uma criança feia”, acrescento que ele tem como uma das suas peculiaridades o de ser preguiçoso, essas são algumas marcas que permeiam a narrativa de Mário de Andrade. De igual modo, Eutanázio (o outro protagonista de *Chove nos campos de Cachoeira*) apresenta esses mesmos aspectos, mostrado nos seguintes fragmentos: “Estava em casa de seu pai feito um parasita” e “Eutanázio era feio e azedo” (JURANDIR, 2019, p. 39; 105). Logo, percebe-se que as duas narrativas são representações de tipos físicos e psicológicos semelhantes.

A personagem dalcidiana Eutanázio teve uma vida tão triste que, ao sentir-se solitário, pois a mulher por quem ele era apaixonado não correspondia ao seu amor, e some-se a isso que era portador de uma doença (provavelmente a sífilis), concluiu que o melhor para si mesmo era a morte, e entregou-se a esse fim inexorável; é muito provável que sua morte tenha ocorrido durante a noite. Do mesmo modo, Macunaíma também “morreu”, com uma perna só e viúvo, e transformou-se na constelação da Ursa Maior. Ambas as personagens tiveram o mesmo fim, com as mesmas dores: no corpo e na alma.

A respeito do caráter de verossimilhança, há divergência entre os dois romances. Aristóteles, na *Poética*, afirma que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2010, p. 115). Assim, o verossímil é o que se acredita que seja possível de acontecer ou o que se deseja que aconteça na narrativa, considerando o enredo interno de cada obra literária. Isto posto, vê-se que em *Macunaíma* a verossimilhança reside no aspecto da magia e das feitiçarias que envolvem uma grande parte da trama. São seres que se

transformam, como o próprio Macunaíma, ou ações que somente são explicadas por meio de poderes sobrenaturais, como também a presença de seres extraordinários e mitológicos. Como na ação do capítulo 5, em que Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente, mata Macunaíma, acertando-lhe uma flecha no coração. Então, Maanape, que é feiticeiro, levou o corpo do morto para a pensão, “lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou taludo outra vez” (ANDRADE, 2007, p. 58), ou seja, por meio de uma feitiçaria/magia, Macunaíma foi ressuscitado pelo irmão.

Já em *Chove nos campos de Cachoeira* a verossimilhança se concretiza no aspecto realista. E sobre esse aspecto Ian Watt (2010, p. 14) nos informa o seguinte: “o romance tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana. [...] o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo”. Assim sendo, o conceito de Ian Watt, diz que o realismo de um romance tem a ver com a ausência das características presentes na epopeia, inclusive ao que se refere à linguagem. O romance reproduz ações e falas que retratam a realidade do mundo, numa encenação de movimentos considerados inferiores, uma vez que são representações dos atos não virtuosos dos seres humanos. Assim, as ações das personagens dalcidianas só se realizam no campo das subjetividades possíveis, fugindo dos padrões literários que caracterizavam a epopeia e a tragédia que, de acordo com Aristóteles, imitavam os homens superiores.

Na cena a seguir Alfredo está com seu talismã:

Bolinha mágica e infatigável. Era mais poderosa que a lâmpada de Aladino, que ele não conhecia. Com ela desapareciam as feridas, a pomada de boião,

as palmadas de Gualdina na cidade de seu Ulisses. E assim ia fazendo de conta (JURANDIR, 2019, p. 178).

É um momento de intimidade com seu caroço de tucumã. É bem claro que tudo que a bolinha poderia fazer está no plano de ser possível de acontecer, pois Alfredo tem a confiança de que tudo se resolverá e ficará tudo bem; isto é, ele imaginava uma vida melhor, inclusive ir estudar na capital do Pará, em Belém. Esse é o poder do caroço de tucumã. O realismo se mostra conforme “a experiência humana”, não há poderes sobrenaturais nas ações dalcidianas.

Um aspecto muito importante e convergente, nos dois romances, é a maneira especial e peculiar de utilização da linguagem. Tanto o escritor paulista quanto o paraense lançaram mão de uma linguagem que reflete o falar da população de sua época. Mário de Andrade reuniu as várias falas das diversas regiões do Brasil, enquanto que Dalcídio Jurandir revela a fala coloquial do Pará. “Em *Macunaíma*, a fusão dos códigos popular e erudito representa uma conquista praticamente nova, que não deixou de surpreender, se não chocar até mesmo um filólogo de critérios progressistas” (BOSI, 2003, p. 195); essa constatação de Bosi, indubitavelmente, se enquadra na obra de Dalcídio Jurandir.

Posto que em outro momento o mesmo Alfredo Bosi, ao se referir aos romances regionalistas, entre os quais está incluso Dalcídio Jurandir, classificou-os como romances de “um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica” (BOSI, 2017, p. 454). Lembro que a linguagem de Dalcídio Jurandir foi, muitas vezes, alvo de críticas maliciosas por seus contemporâneos, que buscavam desmerecer o trabalho do escritor marajoara, a exemplo de Alfredo Bosi.

Nessa perspectiva, *Macunaíma* é um livro que mescla a coloquialidade, a oralidade do cotidiano de diversas cidades e regiões brasileiras aos

vocábulos presentes nas inúmeras aldeias indígenas, além das expressões e palavras adquiridas dos povos estrangeiros que vieram para o Brasil. A respeito do código linguístico de Mário de Andrade, reporto-me às palavras de Alfredo Bosi (2003, p. 192) que qualifica esse código: “quanto à dicção complexa de Mário, retoma processos de composição e de linguagem da narrativa oral indígena ou arcaico-popular”. Como exemplo, uma cena em que Macunaíma se disfarça de mulher francesa para tentar ludibriar Venceslau Pietro Pietra e arriscar a recuperação da muiraquitã: “Não gostou da caguira não e pensou abandonar o randevu porém como promessa é dívida fez um esconjuro e seguiu” (ANDRADE, 2007, p. 65). Aqui temos a palavra “caguira”, que, pelo contexto, quer dizer “azar”, entre outros significados, de acordo com o dicionário Aurélio⁵. A outra palavra é “randevu”, que é uma transcrição fonética da expressão francesa *rendez-vous*, que nesse contexto pode significar “compromisso/encontro”, sendo usado também no Brasil para designar um prostíbulo.

Quanto a Dalcídio Jurandir, ele se apropriou das falas de uma região que emprega um vocabulário específico de algumas localidades da Amazônia paraense da primeira metade do século XX, com expressões herdadas do povo negro, que eram os descendentes de povos africanos escravizados, dos povos indígenas e de vários outros povos estrangeiros presentes no Pará àquela época. O período frásico: “Enche o púcaro que está insuportavelmente pitiú” (JURANDIR, 2019, p. 63) nos dá um exemplo dessa linguagem regional: “pitiú”, palavra de origem tupi, que caracteriza o odor próprio dos peixes, das cobras. Mais um exemplo: “Meu filho com tosse de guariba só faltando morrer sufocado” (JURANDIR, 2019, p. 69), a tosse a que a personagem se refere é a coqueluche. E assim Dalcídio Jurandir consolida uma obra de linguagem claramente regional e naturalmente paraense.

Ainda tratando da linguagem, apesar do uso de expressões que se aproximam da fala, há um capítulo em *Macunaíma* intitulado “Carta pras icamiabas”, que é uma carta redigida pelo herói, em um estilo mais formal, diferente de todo o restante do livro, apesar de ter, ainda, o registro do português falado. “O modelo dessa escrita é o jornal ou o cinema. E do que restou da convenção acadêmica” (BOSI, 2003, p. 214). Mário de Andrade, naquele capítulo, faz uma mescla da língua falada com a língua escrita, inclusive com erros de ortografia, somado aos vocábulos regionais brasileiros, faz com que seja validada a sua criação de uma cultura que realmente seja chamada de brasileira. Há ainda um tom jocoso e irônico nessa carta, pois Mário critica a escrita dos poetas parnasianos, que primavam pelo português culto ao seu extremo, recheado de pedantismo linguístico.

Por seu turno, Dalcídio Jurandir, ao longo da narrativa, ao amalgar a língua falada e a língua escrita, se apropria ora do Português culto ora do Português coloquial, manifestando o conhecimento de ambas as modalidades. Uma demonstração da variante padrão verifica-se nos versos da música que Eutanázio fez para a dança do boi bumbá, nas festas de São João, como se comprova na primeira estrofe: “Boi chegou / Morena vem ver / Chega na janela / Para acabar de crer”, esses “versos eram feitos por Eutanázio que tinha assim talvez a sua única diversão” (JURANDIR, 2019, p. 133 – 135). Além de demonstrar conhecimento da língua padrão, Eutanázio revela-se um poeta.

Mário de Andrade constrói um romance inspirado nas lendas e mitos brasileiros. As palavras do escritor no primeiro prefácio do livro são as seguintes: “Meu interesse por Macunaíma seria hipocritamente preconcebido por demais se eu podasse do livro o que é da abundância das nossas lendas indígenas” (ANDRADE, 2007, p. 219). Assim, o escritor paulista se apropria de diversas lendas, mitos e rituais, assim como dos “ritmos

encantatórios da pajelança e do candomblé”, para dar um aspecto de um Brasil uno, ele mistura várias práticas rituais com o objetivo de demonstrar que o país é formado pelas inúmeras religiões existentes, tornando-o, simultaneamente, unificado e diverso.

Para exemplificar o que foi dito acima, temos o capítulo intitulado de “Macumba”. Nesse capítulo Mário de Andrade realiza a fusão de vários elementos de rituais provindos de alguns estados brasileiros. A macumba acontece

no zungu da tia Ciata, feiteira como não tinha outra, mãe de santo [...]. Então a macumba principiou de deveras se fazendo um sairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque [...] fadista de profissão se chamando Olelê Rui Barbosa (ANDRADE, 2007, p. 75 - 77).

Os Estados são representados da seguinte forma: tia Ciata⁶, filha de Oxum, personagem real que nasceu na Bahia, mas aos 22 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, onde a festa da macumba acontece. A dança do sairê⁷ é uma festa realizada na cidade de Santarém, no Pará, que mescla componentes religiosos e profanos. A referência ao estado da Bahia se dá pela citação de uma outra personagem real, nascida naquele estado, Rui Barbosa⁸, que na rapsódia é o “ogã tocador de atabaque”.

A religiosidade e o folclore paraenses também fazem parte da obra de Dalcídio Jurandir, o que demonstra seu conhecimento sobre as lendas e mitos que fazem parte do imaginário do povo do estado do Pará. Como na imagem em que o narrador rememora o passado de D. Amélia, mãe de Alfredo, antes de conhecer o major Alberto: “Aprendera a fazer rede, charuto no cabelo, cantando baixinho, esquecida do que seu pai andava fazendo pelas Ilhas e do feitiço que foram lhe deixar uma noite na porta de sua barraca. Varreu a coisa do terreiro, desafiando todos os pajés da terra” (JURANDIR, 2019, p. 99). Essa é uma cena que mostra a descrença de D.

Amélia em feitiçarias, mesmo que o restante da família a tivesse alertado dos perigos de não levar a sério o feitiço. Entretanto, foi ela quem chamou D. Gemi para ajudar Eutanázio com a doença dele, pois era “acostumada a curar doença de toda gente” (JURANDIR, 2019, p. 40). D. Gemi era a curandeira da cidade. Outro momento da religiosidade paraense está presente na personagem de siá Rosália, a benzedeira de Cachoeira do Arari.

Ainda falando a respeito do plano da magia, nas duas obras há amuletos, e inclusive, há um capítulo com o título dedicado a cada um, intitulados como: “Muiraquitã” e “Caroço de tucumã”. Em *Macunaíma*, Ci, a Mãe do Mato, antes de se transformar numa estrela, deu ao herói a muiraquitã, amuleto que pode representar o amor verdadeiro entre Macunaíma e Ci e que seria a única lembrança que restava da esposa. E o “herói de nossa gente”, assim chamado no início da saga, perde a muiraquitã e trava uma verdadeira batalha para consegui-la de volta. Depois que a recuperou, colocou-a no beijo furado, “e por causa dela tudo ficara mais fácil” (ANDRADE, 2007, p. 173); ou seja, a vida de Macunaíma melhorou, começou a dar tudo certo depois que retomou a pedra.

Em *Chove nos campos de Cachoeira*, Alfredo tem o caroço de tucumã. Para esse protagonista o talismã adquire um outro sentido, representa um confidente nos momentos tristes; e o mais importante, representa a confiança de que o futuro será bem melhor do que seu presente. Esse amuleto também lhe transmite a certeza de que irá para Belém estudar e que todos os seus problemas serão resolvidos.

Para encerrar esse trabalho, conclui-se que, mesmo que não se tenha encontrado nenhum documento que confirme que Dalcídio Jurandir tenha lido *Macunaíma* e nem mesmo algo que informe que ele tenha convivido com autor de *Paulicéia desvairada*, a hipótese ora apresentada é a de, pelos vários indícios que mostram, tanto nas falas de vários pesquisadores que tratam da vida e da obra de Dalcídio Jurandir, quanto na própria narrativa

de *Chove nos campos de Cachoeira*, o escritor amazônida de algum modo teria se espelhado no “herói sem nenhum caráter”. Como já foi dito durante o desenvolvimento deste trabalho, essa é uma pesquisa inicial que parte de uma conjectura; e certamente há um grande percurso para se traçar um paralelo entre *Macunaíma* e *Chove nos campos de Cachoeira*.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Notas de Luís Augusto Fischer e Guto Leite. Porto Alegre: L&PM, 2018.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 2010.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. 7ª. edição. São Paulo: Global, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 8ª. edição. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.

NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon. *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Site oficial da Casa de Cultura Dalcídio Jurandir: <https://www.dalcidijurandir.com.br/>.

- 1 Trabalho concebido a partir da disciplina *Literatura e sociedade: as literaturas de língua portuguesa*, do PPG-Letras/UFRGS, ministrada pelo prof. Dr. Homero Vizeu Araújo. Porto Alegre, fevereiro/2021. Pesquisa com apoio da SEDUC-PA.
- 2 Podemos verificar a divisão didática do Modernismo Brasileiro em Afrânio Coutinho (2004, p. 44): “de modo que se costuma dividir o Modernismo em fases ou gerações: 1) a primeira, também chamada Modernismo (*stricto sensu*), vai de 1922 até por volta de 1930 [...]; 2) a segunda estende-se de 1930 até 1945 [...]; 3) a terceira, a partir de 1945”.
- 3 É importante destacar que a obra Marajó (1947) escapa ao projeto inicial de Dalcídio Jurandir, pois é o único dos dez romances que não tem como protagonista o menino Alfredo.
- 4 Lembrando que: “O IBGE padronizou o sistema de contabilidade racial no Brasil em 1991, quando aderiu de maneira padronizada a questão “raça ou cor” e definiu as cinco categorias: branco, pardo, preto, amarelo, indígena”. Informação disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/categoria-moreno-aparece-em-pesquisa-datafolha-e-abre-debate-sobre-construcao-da-identidade-negra-2>. Acessado em 18 jan. 2021. Complementa-se com a informação disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/21206-ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade>. Acessado em 18 jan. 2021.
- 5 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4^a. ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- 6 Disponível em: <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia>. Acessado em 02 fev. 2021.
- 7 Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2014/09/festa-do-saie-e-repleta-de-simbolismo-e-mostra-influencia-portuguesa.html>. Acessado em 02 fev. 2021.
- 8 Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/rui-barbosa/biografia>. Acessado em 02 fev. 2021.

Traços de horror no conto de Inglês de Sousa "Acauã"

*Diemerson da Silva Ribeiro
Geovane Silva Belo*

Introdução

O horror como gênero narrativo nos alcança pelos registros da tradição greco-romana, quando as narrativas são fortemente marcadas por um sistema politeísta de crenças, que tinha os deuses como seres onipotentes. O castigo é um elemento catalisador das narrativas místicas. Revela o aspecto punitivo de deuses e semideuses contra forças insurgentes, como em “O labor de Sísifo”, em “Suplício de Tântalo”, em “A fome de Erisictão” e “A roda de Íxion”, entre outras.

Acreditava-se que, se determinado deus não gostasse de um sacrifício, fosse desafiado ou traído, isso acarretaria penalidades rigorosas. Muitos relatos da antiguidade e também do medievo, trazem outras narrativas mítico-lendárias como sinais cosmogônicos do imaginário, através dos quais fenômenos poderiam ser justificados. Essas explicações carregam traços das narrativas orais que ainda hoje permeiam as culturas, como efeitos das ancestralidades e da memória coletiva (HALBWACHS, 2006. p. 42).

Na Amazônia, por exemplo, essas narrativas perpassam gerações e constroem uma paisagem cósmica da realidade, um entre-lugar do místico das encantarias com o universo factual da vida amazônica, o que produz uma realidade mitificada, ou seja, permeada do sobrenatural. Muitas destas evocações produzem uma atmosfera mística, em que desponta o espasmo, o medo, uma emoção que se faz latente na literatura de horror.

É justamente o medo do insólito, do impalpável, carregando uma ressonância mágica e absurda, que está traduzida na obra de escritores como Inglês de Sousa.

Esse sentimento de medo descrito por Lovecraft pode ser identificado pelo leitor no conto “Acauã”, do naturalista paraense Herculano Marcos Inglês de Sousa. As personagens são submetidas ao plano do insólito, ao desejo suscitado por forças superiores. O mito, permeado por categorias como castigo e punição, também produz uma atmosfera assustadora, na qual os modos de vida do povo ribeirinho se confluem a uma paisagem extraordinária, com elementos “encantados”, alguns “assombrosos”, relacionados à natureza e constituintes do imaginário amazônida. A obra de Inglês de Sousa, então, está dimensionada por elementos da literatura sombria ou de horror, que invoca fisionomias obscuras, cenários horripilantes e uma cosmovisão de medo físico ou psicológico. O “horror psicológico”, na concepção Freudiana, remete ao temor ou desconforto causado por alguma história. Assim, o estudo propõe uma análise que identifique estes traços do sombrio, também existentes nas narrativas orais populares e míticas dos povos amazônicos.

Os contos do autor não se limitam ao racionalismo próprio do naturalismo, embora marcados pelo estilo descritivista, com preferência por temas sociais em uma análise de grupos marginalizados. Estas narrativas construídas no regime das águas também alcançam uma visão socioantropológica dos povos amazônicos, pois incorporam o imaginário social e enveredam pelos caminhos do insólito e do fantástico. Assim, monstros sobrenaturais e acontecimentos estranhos e terríveis compõem uma atmosfera ameaçadora. Estes elementos do “horrendo” estão no conto “Acauã”.

O estudo segue o itinerário no campo da análise narratológica dialogando com autores do campo da ficção científica e da psicanálise, dentre

outros que dialogam com a cultura amazônica, para melhor compreender essas narrativas construídas na poética das águas. Nesse sentido, ao analisar os elementos do horrendo no conto “Acauã”, o estudo propõe discutir a literatura ficcional de horror a relacionando com a cultura amazônica. Dessa forma, a força representativa das narrativas orais, fortemente marcada pelas encantarias, pelo aspecto mítico, vem à tona e revela uma poética do imaginário.

O horror como gênero literário

A presença de elementos de horror (monstros híbridos, eventos miraculosos, mortes violentas), pode ser remontada desde tempos remotos, em lendas, mitos, poemas épicos. Na idade média, a igreja, por meio da “santa” inquisição, favoreceu um clima de pavor, pelo controle social imposto, pela perseguição e demonização de visões não cristãs. Nessa época, surgem as primeiras lendas, entre elas, histórias de vampiros, lobisomens, fantasmas, etc., que serviriam de base para as produções literárias do gênero ficcional de horror.

Durante esse período de conflitos e disputas ideológicas, surgiram figuras consideradas demoníacas e presentes no imaginário ocidental, como lobisomens, espíritos sombrios, bruxas, magos, seres inimagináveis que apresentam poderes extraordinários, capazes de lançar pragas ou cometer violências extremas. O sujeito cristão estava acometido por um horror a todas essas criaturas consideradas maléficas, uma vez consideradas contrárias a “Deus”, pertencentes a um mundo obscuro. Isto é, a construção do fascínio pelo terror também é resultante da ótica cristã maniqueísta.

O medo e as sensações a ele associadas, como fobia, angústia, pânico, pavor noturno, terror, agonia, pesadelo, sempre povoou a história da humanidade. Além disso, o medo físico também alimentado pelas tensões por sobrevivência, conflitos, batalhas estão no cerne das nossas narrativas.

Além destes, o medo psicológico pode vir à tona como condição da existência, não somente como estado sociopatológico, com raízes nos traumas psíquicos, mas resultante na relação com o inóspito, o estranho, o horrendo, elementos que compõem a fisionomia do mito. Em diversas civilizações e culturas, existiram contos de terror. a Grécia Antiga legou ao ocidente narrativas como a do *Minotauro*, o monstro de cabeça de touro e corpo gigante que vivia em um labirinto, e a *Medusa*, a terrível criatura com cabeleira formada por serpentes e com olhar petrificante. Conforme expresso no trecho abaixo,

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido. Esses fatos poucos psicólogos irão discordar, e sua verdade admitida deve estabelecer, por todo o tempo, a genuidade e dignidade do estranhamente horrível conto como forma literária (LOVECRAFT, 1973, p. 12).

Lovecraft (1973) descreve o medo como uma emoção antiga, afetada principalmente pelo pavor do incógnito. Este sentimento, segundo este autor considerado um dos maiores nomes do gênero, é real e, na paisagem amazônica, muitas criaturas consideradas excêntricas, pavorosas, fecundam uma realidade mitificada, como o “Boto”, o “Mapinguari”, a “Mãe d’água”, a “Boiuna”. Confluem-se medo e dramas sociais nestas histórias de encantaria. O universo do medo, além das narrativas orais míticas, exerce um grande fascínio também nos leitores da literatura. A atração pelo gênero provém de uma curiosidade natural do sujeito querer conhecer e experimentar o medo.

Júlio França (2008, p. 02) descreve que a “Literatura de horror é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico”. No entanto, é importante sanar uma das maiores dúvidas causadas no leitor com relação

a esse gênero: a distinção entre horror e terror. O primeiro diz respeito ao medo em seu estado psicológico, um sentimento secreto do ser humano. Ao contrário, o terror trata de levar o leitor ao mundo dos monstros, das anomalias naturais e sobrenaturais.

Ao longo dos tempos, a literatura de horror ganhou grande circulação e recepção. No século XVIII, o estilo gótico construiu narrativas através da psicologia do terror e do imaginário sobre-humano. Nesse mesmo período, Horace Walpole, mesmo não escrevendo exatamente sobre o tema, com o seu livro *Castelo de Otranto* influenciou grandes estudiosos, dentre eles, Edgar Allan Poe, considerado o pai dos contos de terror.

No Brasil, a literatura macabra teve início no século XIX, com José de Alencar e Álvares de Azevedo. Apesar de o primeiro ser considerado um dos principais nomes do romantismo brasileiro, no início da sua carreira apresentou essas marcas na sua escrita. Por sua vez, Álvares de Azevedo escreveu *Noite na taverna*, hoje considerado uma grande expressão do horror nacional.

Ainda no Brasil, essa literatura não encontra grande desenvolvimento nos círculos literários regionais, embora o país tenha um imaginário permeado de elementos mitológicos e haja obras muito relevantes plainadas no sombrio, principalmente destinadas ao público adulto ou infante-juvenil. Ainda há um silêncio do relato quando fazemos também um levantamento do estado da arte sobre trabalhos acadêmicos de impacto realizados sobre o campo.

Inglês de Sousa

Herculano Marcos Inglês de Sousa, mais conhecido por Inglês de Sousa, advogado, professor, jornalista, contista e romancista, nasceu em 28 de dezembro de 1853, no município de Óbidos, no estado do Pará. Inglês de Sousa iniciou seus estudos no Pará, mas em 1864 mudou-se para

o estado do Maranhão onde estudou no Colégio Sotero dos Reis. Três anos depois, em 1867, mudou-se novamente para o Rio de Janeiro onde cursou o ensino médio secundário no Colégio Perseverança. Já em 1870, Inglês de Sousa voltou a se mudar, desta vez para Recife-PE onde matriculou-se na faculdade de direito. Em 1875, o inglês de Sousa escreve seu primeiro romance, “O Cacaulista”, que seria publicado em Santos-SP, cidade que ele havia escolhido para terminar a faculdade.

Inglês de Sousa fundou jornais e revistas. Além do percurso como intelectual na literatura, teve uma trajetória política. Em 1881 foi nomeado presidente (governador) da província de Sergipe-SE, em 1882 também foi nomeado presidente da Província do Espírito Santo. Já em 1892 Inglês de Sousa participou da fundação da Academia Brasileira de Letras, onde sentou na cadeira de número 28, que tem como patrono Manuel Antônio de Almeida.

Foi o introdutor do Naturalismo no Brasil, mas seus primeiros romances não tiveram repercussão. Tornou-se conhecido com a obra “O missionário”, em 1891, que, como toda sua obra, revela influência de Émile Zola. Inglês de Sousa faleceu na capital da República e foi sepultado no Cemitério São João Batista, em 07 de setembro de 1918, com “um dos maiores acompanhamentos que há notícia na história”, conforme registrou o jornal “O País” no dia seguinte a seu sepultamento. O último livro escrito por ele foi *Contos Amazônicos* (2005), obra naturalista de ficção que está dividida em nove contos, entre eles, “Acauã”.

Contos Amazônicos é uma obra naturalista de ficção, está dividida em nove contos, este foi o último livro escrito por Inglês de Sousa, em 1893. A obra se preocupa principalmente com as impressões naturalistas e com as cosmovisões da Amazônia, em que elementos míticos e lendas aparecem com frequência nas narrativas que se situam em vilas à beira do rio Tapajós e Rio Amazonas, evocando o imaginário amazônico incorporado à

ficção. Os contos do livro buscam uma identidade amazônica na representação do espaço narrativo e da situação do povo, acometido por misérias e também atravessado por mistérios, imaginários e o horrendo.

A presença de elementos mítico-lendários na obra não é comum ao naturalismo, cuja base está no cientificismo e nas críticas às mazelas sociais. Todavia, Inglês de Sousa imerge no mito para falar sobre a sua região e sobre a desigualdade social e as injustiças que acometem os povos das florestas. São analisados, assim, o comportamento humano, o simbólico, as fraturas sociais e as cosmovisões da região.

No que diz respeito ao contexto histórico, a obra é marcada fortemente pela *Cabanagem* e pela *Guerra do Paraguai*, que são representadas por uma ficção dotada de exageros e de horror. A obra também apresenta denúncias de problemas sociais, que acometem principalmente o ribeirão, vítima de relações de poder opressoras. Escrito na perspectiva do naturalismo, a obra apresenta atravessamento do imaginário e das tensões na região, retratadas pelo olhar dos sujeitos amazônicos, transmutados em personagens principais da obra *Contos Amazônicos*.

O conto *Acauã*, de Inglês de Souza

“Acauã” quarto conto do livro *Contos Amazônicos* (1893) narra a história do viúvo capitão Jerônimo Ferreira. A narrativa se passa no povoado de Faro, “talvez o mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas”. O dia de sexta-feira é importante no início do conto, pois esse dia da semana é considerado para os habitantes de Faro um dia agourento, em que terríveis malefícios podem acontecer. Nesta cosmovisão, as forças da terra ficam mais fortes na sexta-feira.

O capitão Jerônimo Ferreira, tomado por uma tristeza profunda por causa da morte de sua mulher, resolveu sair para a caça. Ao voltar, de noite, percebeu que errara o caminho e que estava perdido. O tempo, com

relâmpagos e trovões, anunciava uma tempestade. Não bastasse isso, o capitão começou a ouvir ruídos da serpente sucuriju, cujo lamento indicava um possível parto:

Os cabelos do capitão Ferreira puseram-se de pé e duros como estacas. Ele bem sabia o que aquilo era. Aquela voz era a voz da cobra grande, da colossal sucuriju, que reside no fundo dos rios. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto (SOUSA, 2018, p. 49).

Sentindo medo, o capitão pôs-se a correr. Acabou caindo, e sua queda espantou um pássaro escuro, o Acauã, que soltou seu canto agourento. Caído, o capitão permaneceu ali sem saber por quanto tempo, e fora de sentido. Quando tornou a si, percebeu uma pequena canoa no rio. Puxou-a e se deparou com uma criança. Quando a tomou nos braços, já amanhecia. O capitão já possuía uma filha, Aninha, uma criança bonita e alegre que, com o passar do tempo, se tornou uma jovem pálida e fraca, principalmente depois da chegada de Vitória, a criança encontrada na canoa. As duas traziam elementos corpóreos de características monstruosas, como mostra o trecho abaixo:

Ana fora uma criança robusta e sã, era agora franzina e pálida. Os anelados cabelos castanhos caíam-lhe sobre as alvas e magras espáduas. Os olhos tinham uma languidez doentia. A boca andava sempre contraída, em uma constante vontade de chorar. Raras rugas divisavam-se-lhe nos cantos da boca e na frente baixa, algum tanto cavada. Sem que nunca a tivessem visto verter uma lágrima, Aninha tinha um ar tristonho, que a todos impressionava, e se ia tornando cada dia mais visível (SOUSA, 2018, p. 50). [...] Vitória era alta e magra, de compleição forte, com músculos de aço. A tez era morena, quase escura, as sobrancelhas negras e arqueadas; o queixo, fino e pontudo; as narinas, dilatadas; os olhos negros, rasgados, de um brilho estranho. Apesar da incontestável formosura, tinha alguma coisa de masculino nas feições e nos modos. A boca, ornada de magníficos dentes, tinha um sorriso de gelo. Fitava

com arrogância os homens até obrigá-los a baixar os olhos (SOUSA, 2018, p. 51).

Nesta narrativa, em que elementos do terror e do horror vêm à tona, mitos e tensões da vida ribeirinha aparecem com frequência e são incorporados à ficção, representando a tradição popular e o imaginário, cujo pensamento é povoado de encantarias.

O horror em *Acauã*

Para Lovecraft (1973), o fenômeno horror é configurado por meio do medo em seu estado mais psicológico. No conto “Acauã”, de Inglês de Sousa, esse “horror psicológico”, é evidenciado na narrativa a partir do momento em que o narrador, fazendo uso da onisciência, apresenta o capitão Jerônimo Ferreira, tomado pelas lembranças de ter saído em plena sexta-feira, um dia conhecido por todos da região de Faro como um dia “aziago” conforme descrito a seguir:

Também quem mandara sair à caça em sexta-feira? Sim era uma sexta-feira, e quando depois de uma noite de insônia se resolvera a tomar a espingarda e a partir para a caça, não se lembrara que estava num dia por todos conhecido como aziago, e especialmente temido em Faro, sobre o que pesa o fado de terríveis malefícios (SOUSA, 2018, p. 48).

No trecho acima, o narrador sinaliza uma das possíveis causas do horror psicológico do capitão Jerônimo Ferreira, que, ao se perder na mata escura, é tomado por um pensamento desconfortável. Havia saído em um dia, que, na crença local, é responsável por *terríveis malefícios*. *A percepção do castigo já se apresenta quando a personagem se perde*: “com esse pensamento, o capitão começou a achar o caminho muito comprido, por lhe parecer que já havia muito passara o marco da jurisdição da vila” (SOUSA, 2018, p. 58).

Nota-se que, ao se lembrar de ter saído num dia temido por todos daquela região, o capitão Jerônimo Ferreira vislumbra o terror, sentimento de medo e expectativa que precede a experiência horrível. Há muitas narrativas orais que circundam as vilas e cidades ribeirinhas, revelando como “a Amazônia se torna um fertilíssimo campo de germinação para as produções do imaginário do homem, na fruição, no compartilhamento, na intervenção ou na explicação simbólica da sua realidade” (LOUREIRO, 2000, p. 91).

A inquietude e tensão causada no capitão Jerônimo Ferreira se torna ainda mais potente na descrição “um clamor horrível, insano, uma voz sem nome” que:

Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá, levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tomou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do juízo final (SOUSA, 2018, p. 49).

Essa “voz sem nome”, posteriormente se revelará um grande potencial de horror, causador da emoção tão presente nas narrativas ficcionais do gênero; o medo, visto que, “aquela voz era a voz da cobra grande, da colossal sucuriju, que reside no fundo dos rios e dos lagos” (SOUSA, 2018, p. 49).

O traço de horror é evocado, desse modo, na cosmovisão mítica que se traduz em justificação da realidade local. No caso das encantarias amazônicas, a “a Cobra Grande”, “Cobra Norato” são encantados, cujas imagens se traduzem nas narrativas orais e fecundam o mistério e o castigo. Muitos encantados da mitologia amazônica são monstros que geram o horror; é o caso do “Mappingari”. Para Machado (1987, p. 33) “ele (mappingari) vaga pelos castanhais, e quando surpreende um homem,

apanha-o com facilidade, coloca-o de baixo do braço, devora-o vivo, arrancando-lhe pedaço por pedaço”.

A sucuriju, conhecida pelos indígenas como Cobra Grande, move o imaginário do caboclo amazônico. Ao encantado que habita as profundezas do rio, são atribuídas grandes tragédias. Esses eventos possuem um caráter de representação cultural e revelam o medo e a repulsa diante do mito, como sinal do sagrado.

No conto também é possível notar a presença do horror na descrição lexical da natureza, pois as noites são “terríveis”, a escuridão é “pavorosa”, o “silêncio tumular”. Os trovões são “furibundos” e as matas são “sombrias”. A descrição da Vila de Faro é igualmente negativa: “triste”, “deserta”, “nada que indicasse a existência de um ser vivente em toda redondeza” (SOUSA, 2018, p. 48). Esta paisagem soturna também dialoga com a visão naturalista de Inglês de Sousa, pois se ocupa de uma descrição detalhada do espaço literário e aprofunda uma visão da realidade como atmosfera miserável e assombrosa.

Ao se aproximar do final da narrativa, quando Vitória adentra a igreja, é possível relacionar, de forma intertextual, sua imagem à figura mitológica da Medusa, terrível criatura “interpretada como figura simbólica terrível da morte, advinda de uma encarnação diabólica” (DOMUULIÉ, 1988, p. 63). A seguir, tem-se a relação com trecho:

De pé à porta da sacristia, hirta como defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha em olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente (SOUSA, 2018, p. 54).

Por meio do título do conto, *Acauã*, é possível inferir que há uma espécie de ave encantada, habitando tanto florestas úmidas quanto áreas

secas e que se alimenta de serpentes e morcegos. Para as mulheres guaranis, seu canto é anúncio de desgraça. No desfecho do conto, um trecho faz o desvelamento do mistério: “Um silêncio tumular reinou entre os assistentes. Todos compreendiam a horrível desgraça. Era o Acauã” (SOUSA, 2018, p. 56). Então, as duas irmãs metaforsearam as figuras encantadas do Acauã e da serpente, que é caçada pela ave agourenta. O caráter mítico do castigo, sofrido pelo Capitão Jerônimo Ferreira, ao sair para caçar em uma sexta-feira, leva à coerção dos sujeitos como justificação da realidade, representa a tensão das comunidades que, por meio destas narrativas, ficam aterrorizadas pela punição a quem desafia o sagrado.

No norte do Brasil, bem como em outras regiões, o canto do gavião Acauã é sinal de mau agouro: prenuncia a calamidade ou simplesmente a iminência da morte. Com isso, os elementos narrativos que constituem o conto *Acauã* revelam uma natureza mítica, causadora de medo e repulsa, características que marcam o gênero ficcional horror.

Considerações finais

A região Amazônica, como espaço literário em que se situam as figurações de Inglês de Sousa, revela uma natureza marcada por mistérios e cosmovisões, concebidas como encantarias. Em *Contos Amazônicos*, as personagens são submetidas ao plano místico e ao enleio do insólito e do fantástico. Diante destes fenômenos do sobrenatural, os fatos da narrativa pairam sobre a poética das águas e das florestas e suscitam uma atmosfera assustadora, na qual rodam os modos de vida, atravessados por elementos encantados, constituintes das teogonias do imaginário. Nesse cenário místico, descrito no conto *Acauã*, a morte, a solidão, o silêncio, a insônia e o cansaço são alguns sinais que revelam uma natureza de horror que marca esse conto amazônico, carregado de elementos mágico-religiosos e da atmosfera fecundante da literatura sombria.

Referências

- COSTA, Flávio Moreira. *Os Melhores Contos de Medo, Horror e Morte*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- DOMOULIÉ, CAMILLE. *Méduse*. Dictionnaire des Mythes Littéraires. Horrari: Éditions des Rocher, 1988.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: _____. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira. V. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-269.
- FRANÇA, Júlio. *O horror na ficção literária*: Reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 13-17 de julho de 2008, p. 01.
- GENS, R. *Medo e terror na literatura infanto-juvenil brasileira*. In: X Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2004, Rio de Janeiro. A língua na literatura brasileira. Rio de Janeiro: CNLF, 2005. v. VIII. p. 111-119. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf.anaiscaderno11-11.html>. Acesso em 17/05/2018.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2006. p. 42
- KING, Stephen. *Dança macabra; o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- LOUREIRO, Paes. *Obras reunidas / João de Jesus Paes Loureiro*. São Paulo. Escrituras Editora, 2000. v. 4. p. 91.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.
- MACHADO, Abmael. *Pequeno ensaio sobre as lendas e folclore de Rondônia*, 1987.

SOUSA, Inglês. *Contos Amazônicos. Coleção acervo brasileiro*. Jundiaí, SP: Eduardo Vianna, 2018. p. 47-56 Disponível em: <https://cadernosdomundointeiro.com.br/pdf/Contos-amazonicos-2a-edicao-Cadernos-do-Mundo-Inteiro.pdf>

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

O regionalismo revisitado ¹

José Guilherme dos Santos Fernandes

Em 2008, no I Salão do Livro do Baixo Amazonas, em Santarém (Pa), o escritor amazonense Márcio Souza declarou que não há literatura amazônica, afirmando que “o que existe é uma literatura brasileira; todos somos escritores americanos de língua portuguesa e fazemos parte do Brasil (...). Existe uma literatura escrita na Amazônia integrante do processo de formação da literatura nacional” (Jornal *Amazônia*, Belém, 27/04/2008). A partir desta afirmação de Souza, ocorreu-me o seguinte: se é procedente esse ponto de vista, como entender que a obra do escritor paraense Dalcídio Jurandir seja até o momento pouco conhecida do grande público, estando ausente dos compêndios de literatura brasileira contemporânea, mesmo a despeito de ter sido o vencedor do Concurso Literário Nacional (1940) instituído pelo jornal *Dom Casmurro* e pela Editora Vecchi, com o romance *Chove nos campos de Cachoeira*, em que a comissão julgadora foi composta por Jorge Amado, Oswald de Andrade e Rachel de Queiroz, dentre outros? Ausência que omite o fato de haver publicado uma coletânea de dez romances intitulados *Ciclo do Extremo Norte*, no período de 1940 a 1978. Em obra organizada por Afrânio Coutinho temos uma tímida referência a Jurandir e ao romance premiado como “um curioso romance (...) em que evoca a gente, a paisagem, a vida de sua cidade natal”

¹ Esse prefácio interliga-se a partir de uma comunicação apresentada nas IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana (JALLA), na Universidade Federal Fluminense (Niterói - Brasil), no período de 2 a 6 de agosto de 2010. O autor é pesquisador e professor da UFPA, do PPG em Estudos Antrópicos na Amazônia (PPGEAA/UFPA), com doutorado em Letras e pós-doutorado pela UNTREF (Buenos Aires, Argentina), atuando nas áreas de estudos interculturais e antrópicos, estudos de literatura da Amazônia, etnossaberes e etnotradução.

(PEREGRINO JUNIOR, *in* COUTINHO, 1969, p. 232). Massaud Moisés e José Paulo Paes dedicam quatro parágrafos a Jurandir, dois dos quais são relações de obras do autor e de consulta a uma possível crítica. Nos dois outros, caracterizam a obra do autor como “reminiscências autobiográficas (...), com preocupações ora de análise introspectiva, ora de levantamento sociológico, numa prosa algo difusa, a que o linguajar pitoresco da região empresta cor local” (MOISES, PAES, 1987, p. 206) Como não considerar que a crítica mais tradicionalista da literatura brasileira se refere ao escritor predominantemente como autor de uma literatura pitoresca e feita com pincéis de cor local? A meu ver, a questão não está em classificar uma literatura de regionalista, mesmo porque o próprio Coutinho afirma que “num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo” (COUTINHO, 1969, p. 220) O problema da classificação de uma obra enquanto regionalista está no conceito limitador que a crítica se utiliza quando trata de região. Basta focalizarmos o conceito *strictu* com que Coutinho classifica uma obra literária enquanto regionalista:

Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO, 1969, p. 220).

Mesmo considerando que é através do particular que se alcança o geral, a visão restrita de Coutinho no que seja regionalismo faz com que apresente uma visão preconceituosa de toda a produção literária oriunda

de regiões que não sejam consideradas como centro, particularmente quando discrimina o que intitula de ciclo nortista em sua obra, apresentando a região como:

Paraíso dos aventureiros, dos charlatães, dos mercadores e dos flibusteiros, a Amazônia em geral não retém ninguém, expulsa seus desbravadores, que dela, no entanto, se recordam sempre com temor e nostalgia ao mesmo tempo. Daí o destino nômade dos seus habitantes, que dificilmente se fixam e permanecem. O homem é, na selva, o intruso descrito por Euclides, sempre insatisfeito e instável, esperando a hora de enriquecer e voltar, para fugir, para se libertar em suma ... Afinal de contas, só o caboclo – fatalista, taciturno e triste – , na inércia de seu conformismo congênito, ali fica, e não quer sair (COUTINHO, 1969, p. 224-225).

2

Herdeira de uma visão realista e naturalista, imposta desde Euclides da Cunha, a respeito da Amazônia, essa concepção de regionalismo é restritiva e extremamente determinista, visão essa que, infelizmente, se fixou como um clichê do regionalismo em literatura. Podemos facilmente compreender que a concepção de Coutinho está acordada com a concepção mais tradicionalista do que seja região. Milton Santos (1997) afirma que por longo tempo região configurava-se como entidade autônoma, com aspectos singulares e inalteráveis, com autossuficiência e poucas relações com outras regiões. Mas na atualidade as transformações, oriundas dos contatos intensos, tornaram-se mais constantes:

Com a difusão dos transportes e das comunicações cria-se a possibilidade da especialização produtiva. Regiões se especializam, não mais precisando produzir tudo para sua subsistência, pois, com os meios rápidos e eficientes de transporte, podem buscar em qualquer outro ponto do país e mesmo do Planeta, aquilo de que necessitam. Antes dessa possibilidade, a maioria das regiões produzia quase tudo de que necessitava para sua reprodução;

produzia-se de quase tudo em todos os lugares; vivia-se praticamente em autarquia. Hoje, assistimos à especialização funcional das áreas e lugares, o que leva à intensificação do movimento e à possibilidade crescente e trocas (SANTOS, 1997, p. 50-51).

Devemos crer que essa transição de que trata Santos, de uma condição mais autônoma e isolada para uma condição dependente e de movimento entre as regiões, corresponde ao fenômeno moderno de criação das cidades, como grandes núcleos humanos de trocas e que favorecem, assim, a economia capitalista, que está na contramão das populações tradicionais rurais, mais autossuficientes em razão do estilo de vida ser circunscrito a pequenos grupos sociais comunitários e familiares. As cidades se formam como promessa de oferecer melhores condições de sobrevivência do que no campo, principalmente porque, com o avanço tecnológico no meio agrícola, forma-se excedente de produtos alimentares e o homem pode, agora, dedicar-se a outras atividades geradas pelo ócio e direcionadas para o trabalho mental e plasmador. E é justamente a mudança de modelo da organização social que vai conceber as cidades como espaços cosmopolitas e universais, sendo que toda produção literária que tenha como pano de fundo as cidades, como exemplo a obra de Kafka, será vista como mais universal. Em contraposição grande parte da produção literária que tem como pano de fundo o campo (entenda-se, na Amazônia, os rios e florestas), ou o trânsito campo/cidade, será vista como mais localista e regionalista.

Pode-se acreditar que o universal é o espaço em que se estabelece maior intensidade de circulação e divulgação de bens e serviços. A concepção atual de região alterou-se, ou melhor, alargou-se, e devemos entender que as cidades são referências regionais ou pelo menos aí estão inseridas, na nova lógica moderna de trocas e migrações. Portanto, desde as Grandes Navegações não podemos falar em isolamento de populações e sua

consequente caracterização em regional essencialista. Portanto, é primordial que entendamos o regionalismo, na atualidade, como resultante do processo de transição entre a sociedade tradicional, de relações comunitárias e solidárias, e a sociedade moderna, de relações classistas e de trocas simbólicas. Há nas duas sociedades reflexos do regionalismo, porque hodiernamente devemos compreender a região no que ela tem de singularidade ao produzir uma mesma forma de economia, a saber, como o capitalismo se reproduz, associado às dinâmicas preexistentes da tradição de cada lugar. Com isso, cai por terra a visão essencialista do regionalismo mais arcaico.

Como se objetiva, na escrita literária, essa nova concepção de regionalismo, mediado por essa duplicidade do entendimento de região, ou seja, como isolada ou integrada? Livre da obrigação de focalizar predominantemente o espaço, em longas descrições objetivas, tão ao gosto do regionalismo “ortodoxo” de românticos e realistas, a nova compreensão do romance regionalista se dedica a instaurar um texto narrativo que prima pelo conflito e contradição da vida, chegando a beirar o gênero mais dramático, com a acentuada marca do narrador, não tão épico e distante, como deve ser o narrador da epopeia, mas um narrador envolto com seu objeto narrado, de uma maneira tal que, por vezes, apaga-se a distância entre a ficção e a realidade. Neste particular, vale lembrar *Candido* ao tratar da prosa de Guimarães Rosa:

O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. Com isso, tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento

do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região (CANDIDO, 1989, p. 207).

E completa dizendo que o escritor atual:

Deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras) (CANDIDO, 1989, p. 213).

Essa autêntica descoberta do popular vem na esteira de um longo processo de descoberta do povo. Peter Burke (1989) é esclarecedor sobre essa questão, no que considerou como a descoberta da cultura popular no bojo de um movimento de primitivismo cultural, no final do século XVIII e início do XIX, em que antigo, distante e popular se igualaram:

Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão (...). O Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como, por exemplo, na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra do predomínio francês (...). A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo (BURKE, 1989, p. 38-39).

É evidente que essa descoberta do povo gerou alguns equívocos, quando se passou a considerar o popular como pitoresco, selvagem e exótico, visão que foi instituída pelos folcloristas e que, mais tarde, será implementada por autores de um regionalismo nacionalista. Aqui convém fazer uma observação. Quero fazer uma breve distinção, neste trabalho, entre o que considero discurso “nacional-populista” e o discurso

“nacional-popular”, este já referido por Gramsci. Para o primeiro caso, cabe todo discurso de Estado e instituição que priorize a unificação social, dando a ilusão da indivisibilidade de classes, sendo próximo da visão judaico-cristão da unidade do homem e da redenção pela humildade e aceitação natural do Poder, o que faz com que a classe hegemônica se legitime de uma forma mais arraigada, gerando oligarquias. Para tanto, parte do princípio de que “a voz do povo é a voz de Deus”, e neste particular o popular torna-se sinônimo de nacional. Mas, segundo Gramsci, em certos casos o “nacional” pode ter um sentido muito restritivo, como no caso italiano.

Lembra o filósofo que, na Itália de seu tempo, ideologicamente o “nacional” não coincidia com o “popular”, pois os intelectuais da época, os responsáveis por construir os conceitos, estavam mais próximos do Poder e mais distanciados do povo, isto é, da “nação”, uma vez que para Gramsci “povo” e “nação” se completam e mesmo se confundem. Por isso, de outro modo, o sentido de “nacional-popular” gramsciano é muito mais próximo ao conceito de nação enquanto sociedade que ocupa um dado território, com senso de identidade, história, destino comum e controle político, ao revés do conceito de nacional-populista.

A partir desta reflexão sobre o nacionalismo popular fica mais evidenciado que o regionalismo romântico e realista prima mais por ser uma representação oligárquica de uma região, não estando muito atrelado ao sentido de povo enquanto nação. Por isso o escritor não arriscar seu *status* pela identificação com as classes subalternas ou distantes do sentido de modernidade, o que, por certo, eram as populações mais distantes da urbanidade. Para tanto, o escritor usava uma linguagem culta no discurso indireto, apenas tratando a linguagem popular no discurso direto. Assim nos diz Candido:

Daí o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, trazendo de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional (CANDIDO, 1989, p. 213).

Fica, assim, cada vez mais nítida a compreensão de que considerar uma obra enquanto regionalista requer que façamos uma reconceitualização de região, nacionalismo, povo e modernismo. Este último ponto, por sinal, vem ao encontro do fato de que o regionalismo, em uma compreensão coetânea, não exclui o modernismo, pelo contrário, são duas faces da mesma moeda. Vejamos. Não devemos crer que o regionalismo seja apenas uma fase preparatória ao modernismo, aquele o estágio primitivo deste, em que ao regionalismo caberia a pecha de antagônico, ultrapassado e reducionista da visão de mundo.

Na realidade brasileira, o que ocorreu entre o regionalismo e o modernismo foi muito mais uma luta política pela hegemonia cultural do que um luta de princípios estéticos e estilísticos. A *intelligentsia* literária e cultural brasileira da primeira metade do século XX estava disposta a levar adiante um projeto de busca da identidade nacional, seja a burguesia cosmopolita ou a oligarquia provinciana. Duas figuras que capitanearam esse movimento foram Gilberto Freyre e Mário de Andrade. É notório que essa consciência de nacionalismo surge desde o Romantismo, mas é no Modernismo que se entra em rota de colisão o nacionalismo luso-tropical freyreano e o nacionalismo industrial marioandradino. Mas existem mais pontos de semelhança do que de divergências entre esses autores e, para não esgotar a discussão, basta lembramos que o próprio Mário de Andrade reconhece que o modernismo de 22 foi um “movimento modernista (...) nitidamente aristocrático”, por “seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua

gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito” (ANDRADE, 1974, p. 236).

De outro modo, em meu entendimento as relações entre regionalismo e modernismo podem ser entendidas à luz da representação da realidade. O modernismo, principalmente o baseado no espaço urbano da modernidade, realiza a representação da realidade de forma “genérica”, por isso focalizar a sociedade burguesa e cosmopolita, sendo os dramas humanos mais importantes por suas consequências no caráter humano do que por suas causas de caráter mais estritamente sociorregional. Temos o exemplo desta representação mais **global** da realidade em Clarice Lispector e Kafka, em que, via de regra, o espaço de representação é a *urbe* moderna, sem nem ao menos a identificação da cidade, que pode ser qualquer cidade da modernidade, a exemplo de *Paixão segundo G.H.* e *O processo*, respectivamente.

A outra forma de representação é mais local. Esta pode se subdividir em duas outras: o **localismo exótico**, que é a representação tipificada e caricata, com acentuado descritivismo naturalista, marcadamente portadora de discurso autoritário, como podemos notar na obra *O sertanejo*, de José de Alencar; e o **localismo autóctone**, que é a representação crítica e alegórica da realidade, mediante símbolos locais, que retratam dramas humanos universais, representação marcadamente portadora de discurso polêmico ou lúdico, como exemplo o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum.

Para finalizar, propõe-se que a concepção de regionalismo para a atualidade deva ser revestida da visão de transculturação narrativa, já aventada pelo crítico uruguaio Angel Rama:

Implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados

obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera (RAMA, 2007, p. 45).

Essa transculturação, enquanto jogo de desculturações e neoculturas entre hegemônicos e subalternos, na visão de Rama foi o que ocorreu entre campo e cidade na América Latina:

La cultura modernizada de las ciudades, respaldada en sus fuentes externas y en su apropiación del excedente social, ejerce sobre su hinterland una dominación (...). A las regiones internas, que representan plurales conformaciones culturales, los centros capitalinos les ofrecen una disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren. Es a ese conflicto que responden los regionalistas, fundamentalmente procurando que no se reproduzca la ruptura de la sociedad nacional, la cual está viviendo una dispareja transformación. La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado (RAMA, 2007, p. 32-35).

Para Rama, apoiado em Lanternari, haveria três momentos na produção literária regionalista: a “vulnerabilidade cultural”, em que se aceita incondicionalmente as propostas externas da modernidade; a “rigidez cultural”, momento em que se rechaça toda nova proposta e se estabelece uma resistência acantonada; e, por fim, a “plasticidade cultural”, quando se procura incorporar as novidades como fermentos animadores da tradicional estrutura cultural. O que está em jogo é a relação entre o local e o universal, mas que deve ser encarada realmente como jogo, *ludus*, com plasticidade, entendendo-se que, muitas vezes, é na literatura “local” que

ocorre com mais facilidade esse terceiro momento. Pois a literatura local, diga-se regional moderna, é o espaço em que os dramas humanos são gerados pelas condições históricas e sociais específicas, inscritos em paisagens e espaços localizados, e que, por isso, nos favorece compreender a importância do local na constituição do sistema-mundo. Seria exatamente deste terceiro momento que estaria participando o regionalismo latinoamericano, quiçá brasileiro e amazônico.

Referências

- ALENCAR, José. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ANDRADE, Mario de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Martins, 1974.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.3. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1969.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 1.ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.
- SANTOS, Milton. *As metamorfoses do espaço habitado*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

Apresentação dos autores



Airton Souza [Marabá, 1982] é poeta, professor e pesquisador. Publicou mais de 40 livros e participou em mais de 100 antologias literárias. Já venceu mais de 80 prêmios literários, e seus poemas já foram traduzidos para o inglês, espanhol e alemão. Atualmente é doutorando no PPGCOM, da UFPA.



Diemerson da Silva Ribeiro é Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal Rural da Amazônia – UFRA. Pós-graduando em Linguagem, Cultura e Formação Docente por essa mesma universidade.



Eliane Pereira Machado Soares é doutora em Linguística.; Professora Associada III da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Líder do Grupo de Pesquisa Observatório de Linguagem do Sul e Sudeste do Pará.



Fabio Fonseca de Castro é Professor associado da Universidade Federal do Pará. Pesquisador no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU), do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (Naea, UFPA), no Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) e na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA).



Geovane Silva Belo possui doutorado em Educação (UFPA – 2018) na linha Educação, Cultura e Sociedade e Mestrado em Artes (UFPA – 2014) e Graduação em Letras (UEPA – 2006). Participou como recitador do projeto "A noite é uma palavra" no CENTUR (Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves) e do Circuito Literário Banco da Amazônia. Como compositor musical, recebeu treze prêmios no FEMUC (Festival de Música Castanhalense) em seis edições do evento. É também membro (rebelde) da Academia Castanhalense de Letras.



Jose Guilherme é doutor em Letras, Pós Doutorado na UNTREF (Argentina), Vice Coordenador e Docente do PPGEAA/UFPA, Docente PPGL/UFOPA, Associado ao CIÉRA (Canadá), Coordenador do grupo de pesquisas COLINS/UFPA.



Jessiane Carneiro Lustosa Silva é graduada em Letras - Português pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA); mestranda na área de Linguagem e Sociedade (UNIFESSPA). Atua como professora da rede municipal de ensino da Prefeitura Municipal de Marabá.



Josiclei de Souza Santos é professor pesquisador, doutor em Literatura, poeta com dois livros premiados lançados, contista, crítico literário, artista visual, produtor e letrista. Possui graduação em letras pela Universidade Federal do Pará (2003), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2007) e doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2019).



Melissa Alencar é Doutoranda em Letras, estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. É professora efetiva da rede pública do Estado do Pará pela SEDUC. É especialista em Formação de Contadores de Histórias e Mediadores de Leitura. É contadora de histórias do Grupo Acalanto. Participou das publicações *Literatura e Artes da Amazônia paraense: registros e investigações* (2019) e *O Poeta Max Martins: estudos críticos (pelos 90 anos do poeta em 2016)* (2020).



Suellen Cordovil da Silva é Professora efetiva da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA) e Doutora em Letras na linha de Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordena o grupo de pesquisa do CNPq chamado “O Fantástico na Amazônia”.



Maison Antonio dos Anjos Batista é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e graduado em Letras pela mesma Universidade. Professor da SEDUC-AM há 9 anos. Possui contos publicados em várias antologias, dedica-se a estudos de Literatura do Norte do país, bem como de narrativas insólitas. Atualmente, coordena pesquisa de topoanálise da obra *Restinga*, do autor amazonense Arthur Engrácio.



Wilson Ferreira Barbosa é doutorando em Estudos de Literatura na UFRGS, como pesquisador da SEDUC-PA. Mestre em Teoria da Literatura pela PUC-RS, sendo pesquisador/bolsista da CAPES/SEDUC-PA. Pesquisador na área de Letras, com ênfase em Teoria e Crítica Literárias, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria literária, crítica literária, literatura comparada, metacitação historiográfica, pós-modernismo. Professor efetivo da educação básica da rede estadual do Pará. Possui experiência como avaliador de obras literárias para Educação Básica conforme Editais Públicos do MEC/PNLD a respeito da fomentação à leitura.



Joel Cardoso, Professor Titular, é Pós-Doutor em Artes (Literatura & Cinema) UFF-RJ. Doutor em Letras: Literatura Brasileira e Intersemiótica UNESP-SJRP, SP (2001); Mestre em Letras: Teoria da Literatura pela UFJF (1996). Graduado em Letras Modernas (português/alemão - USP). Professor de música (piano clássico). Desde 2002, é docente da Universidade Federal do Pará, Atua nos cursos de Graduação e Pós (Mestrado e Doutorado em Artes, ICA).

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org

contato@editorafi.org

<http://lattes.cnpq.br/6741294373802817>