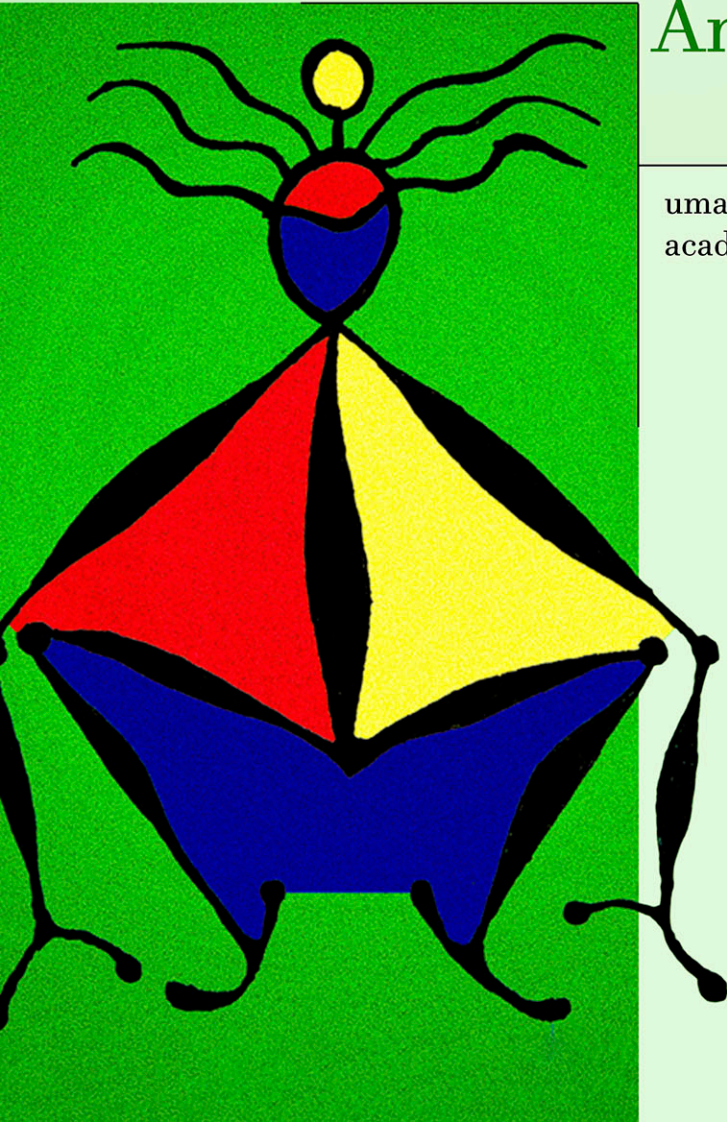


Cristiane de Mesquita Alves (Org.)

Notas de estudos de **Literatura Amazônica**

uma escrita por
acadêmicos da graduação



Este livro é formado por uma coletânea de notas de estudos de leituras, de análises interpretativas de diferentes autores de Literatura de expressão amazônica. Em sua maioria, são textos assinados por alunos graduandos, graduados e especialistas em Letras da Universidade do Estado do Pará. São textos-estudos – resultados das apreensões e compreensões de discussões realizadas no decorrer da disciplina Literatura Amazônica ministrada – em novembro de 2019 – no Campus XI, no município de São Miguel do Guamá, no Pará, em sua maioria; um estudo proveniente da orientação de Trabalho de Conclusão de Curso, modificado para esta publicação (município de Cachoeira do Arari- PA pela UEPA-UAB), dois como projetos de extensão no Campus XIV no município de Moju e dois sob orientação da Professora Waldinett Torres na Especialização em Língua Portuguesa e Estudos Literários, no Campus XI. Além disso, compõe um prefácio assinado por um dos nossos maiores pesquisadores acerca da cultura, do imaginário e da Literatura Amazônica, o prof. Dr. José Guilherme de Oliveira Castro (PPGCLC-UNAMA), seguido de um posfácio da professora e pesquisadora Joyce Cristina Farias de Amorim (SEDUC-PA).



Notas de estudos de Literatura Amazônica

Notas de estudos de Literatura Amazônica

Uma escrita por acadêmicos da graduação

Organizadora
Cristiane de Mesquita Alves



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

Imagem de Capa: Jaider Esbell

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)

ALVES, Cristiane de Mesquita (Org.)

Notas de estudos de Literatura Amazônica: uma escrita por acadêmicos da graduação [recurso eletrônico] / Cristiane de Mesquita Alves (Org.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

228 p.

ISBN - 978-65-5917-100-2

DOI - 10.22350/9786559171002

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

1. Literatura Amazônica; 2. Estudos; 3. Escrita; 4. Cultura; 5. Brasil; I. Título.

CDD: 800

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura 800

Sumário

Prefácio.....	11
----------------------	-----------

José Guilherme de Oliveira Castro

Apresentação da obra	13
-----------------------------------	-----------

A Literatura Amazônica, uma escrita por acadêmicos da graduação

Cristiane de Mesquita Alves

Capítulo 01.....	20
-------------------------	-----------

A comparação entre os imaginários amazônicos nos contos *A Feiticeira*, de Inglês de Sousa e *a Matinta Perera da Pedreira*, de Walcyr Monteiro

Marcelo Araújo de Oliveira

Raulyson Guilherme Resplande Barbosa

Capítulo 02	33
--------------------------	-----------

A formação do feminismo em *Zeus ou a menina e os óculos* de Maria Lúcia Medeiros

André Luiz Oliveira de Oliveira

Vitória Santos Vieira

José Marques Sodré de Sousa Ribeiro

Capítulo 03	39
--------------------------	-----------

***A feiticeira*: o imaginário amazônico no conto de Inglês de Sousa**

Gabriele de Lima Gonzaga

Mayane Vieira de Assunção

Juliete Machado Mendes

Capítulo 04	47
--------------------------	-----------

A literatura amazônica como reconhecimento de identidade cultural: algumas notas reflexivas sobre este ensino

Lorena Bastos Chaves

Waldinett Nascimento Torres Pena

Capítulo 05	61
--------------------------	-----------

As memórias, o imaginário amazônico e a construção de identidade nas narrativas de *Dois Irmãos* e *O Rebelde*

Cristiane de Mesquita Alves

José Guilherme de Oliveira Castro

Joyce Cristina Farias de Amorim

Capítulo 06	76
A mulher em uma sociedade patriarcal nas obras de Eneida de Moraes e Max Martins	
Eyshila Karina dos Santos Sousa	
Vinícius Ramon Amorim de Souza	
Samara Ferreira Lima	
Capítulo 07	86
Análise do conteúdo imaginário amazônico por meio dos versos do poema musicalizado <i>Esse rio é minha rua</i> de Ruy Barata e Paulo André	
Deyse Jackeline Batista Santiago	
Fabiane Souza da Silva	
Martha Vitória de Souza Pereira	
Capítulo 08	97
Análise crítica da poesia <i>Ver-o-peso</i> de Max Martins	
Dina Sodré de Lima	
Thaís Ramos da Costa	
Capítulo 09	105
A valorização da cultura amazônica no conto <i>A feiticeira</i> da obra <i>Contos amazônicos de Inglês de Sousa</i>	
Joelson Soares Gaia	
Paulo Robson Reis	
Capítulo 10	113
Eneida, em tempos sombrios	
Ana Beatriz Soares de Assunção	
Welington Fonseca Almeida	
Capítulo 11	124
Formação da identidade amazônica a partir da análise do esboço <i>O lundum</i> de José Veríssimo	
Jomara da Conceição Lopes	
Zilene dos Reis Maciel	
Capítulo 12	142
<i>História de um pescador</i> de Inglês de Sousa: algumas considerações	
Emanuelle Campos Borges	
Rayra Elane Cunha Bicho	

Capítulo 13	151
Lendas amazônicas: uma temática recorrente nas composições de Waldemar Henrique	
Maria Daiane Lima Souza	
Waldinett Nascimento Torres Pena	
Capítulo 14	171
Memórias e imaginário amazônico: relatos em cordel de uma poetisa guamaense	
Alice Allana da Costa Maia	
Beatriz Frazão de Moura Sena	
Francisco Rodrigo Silva Souza	
Capítulo 15	180
Memorialismo no conto <i>Velas, por quem?</i> de Maria Lúcia Medeiros	
Amanda Meireles dos Santos	
Maria José Meireles Santos	
Capítulo 16	197
O círio como representação da identidade do povo paraense a partir de <i>O carro dos Milagres</i> de Benedicto Monteiro	
Ananda costa de Sousa	
Emerson Monteiro	
Laila Monique Rocha	
Capítulo 17	206
O imaginário do círio de nossa senhora de Nazaré na obra <i>Promessa em azul e branco</i> de Eneida de Moraes	
Bárbara Ventura Moraes	
Bruna Joane Barroso Pinto	
Geiza Natividade Brito	
Capítulo 18	218
O imaginário poético amazônico em <i>Porantim</i>, de João de Jesus Paes Loureiro	
Antonio Robson Cordeiro de Souza	
Yan Carlos Ferreira Peixoto	
Posfácio	227
Joyce Cristina Farias de Amorim	

Prefácio

*José Guilherme de Oliveira Castro*¹

A criação literária acompanha a história de vida do homem, pois o ser humano sempre expressou seus sentimentos através da ARTE. Na Antiguidade, Platão e Aristóteles defenderam a teoria da imitação da natureza – o sujeito imita impulsionado por uma necessidade. Porém, no decorrer do tempo, a Teoria literária evolui os seus conceitos sobre poesia e enuncia o conceito de “poeta Prometeu”, inspirado no mito do semideus grego, inconformado com a simples imitação e preferiu produzir uma outra natureza, mesmo sofrendo cruel castigo de Zeus. Tal fato pode acontecer, na atualidade, visto que um escritor pode sofrer represálias, quando defende suas ideias.

Então, partindo dessas considerações, pode-se dizer que os escritores produzem uma nova realidade, justificando o conceito do crítico literário Benedito Nunes – **arte é um engendrar que dá forma**. É uma nova realidade que o autor produz e envia para o leitor que, por sua vez, torna-se participante do universo criado, no texto literário.

Portanto, quando o indivíduo faz uma leitura, contribui para que a obra complete o seu ciclo, porque, com o ato de ler, a escritura adquire vida, se transfigura em texto e em metatexto (recriação da produção literária). É a tarefa do leitor ativo – mostrar o valor da obra para a sociedade. Logo, todo leitor exerce a função de crítico.

Isso leva à conclusão de que o crítico também é um inovador, apesar da sua criação acontecer em cima de algo que o escritor produziu. Pode ser

¹ Doutor em Letras pela PUC- RS. Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (PPGCLC-UNAMA). Líder do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA- UNAMA/CNPq).

considerado um *bricoleur* (operário que trabalha com ferramentas emprestadas). Aqui entra o trabalho de recriação do crítico. Ele pode ver coisas que o escritor não pensou colocar, no universo do texto.

O livro **Notas de Estudos de Literatura Amazônica: uma escrita por acadêmicos da graduação** tem um título sugestivo. Primeiro, porque é uma produção cujos textos analisam a criação literária de escritores paraenses, em sua maioria. Neste caso, comprovam que as letras nortistas, apesar de terem sido analisadas por muitos críticos, ainda não se disse tudo acerca dessas obras. Isso prova que a literatura regional tem expressões ricas, quer na temática, quer em relação aos recursos estilísticos usados pelos artistas da palavra.

Nesta coletânea, nota-se, em cada capítulo, um viés diferente, nas abordagens, o que comprova a árdua tarefa dos pesquisadores. Sente-se o sabor da originalidade e da variedade dos temas: Walcyr Monteiro e o folclore com suas lendas urbanas; a beleza da literatura de cordel, alma do sentimento popular; o folclore e as músicas do inspirado compositor Waldemar Henrique; o Círio de Nazaré, cheio de religiosidade, também tema do conto *O Carro dos Milagres*, de Benedicto Monteiro. No entanto, para enriquecer a galeria temática, aparece o feminismo da consagrada escritora Maria Lúcia Medeiros; os motivos amazônicos abordados por Inglês de Souza, o misticismo de João de Jesus Paes Loureiro, em *Porantim*; além das inquietudes de Max Martins e Eneida.

O segundo motivo que chama atenção, no título do livro é - **uma escrita por acadêmicos**. De fato, são acadêmicos, pois fazem parte da Academia de Estudos Literários da Amazônia. Conseguiram, semelhantes a heróis épicos, vencer o limiar e adentrar, no mundo maravilhoso da Teoria Literária. Posso dizer que estou diante de *bricoleurs* que trabalharam com ferramentas emprestadas- textos da literatura amazônica, mas enxergaram aquilo que outros críticos não perceberam.

Apresentação da obra

A Literatura Amazônica, uma escrita por acadêmicos da graduação

*Cristiane de Mesquita Alves*¹

Rio
Édipo
Rei
Verdade em si.
Descrença.
Fluir da inconsciência.
Eternidade.
Não saber o seu destino
é sua vida.
Ver será não-ver.
(LOUREIRO, 1978, p. 33. In: *Porantim*).

Este livro é formado por uma coletânea de notas de estudos de leituras, de análises interpretativas de diferentes autores de Literatura de expressão amazônica. Em sua maioria, são textos assinados por alunos graduandos, graduados e especialistas em Letras da Universidade do Estado do Pará. São textos-estudos – resultados das apreensões e compreensões de discussões realizadas no decorrer da disciplina *Literatura Amazônica* ministrada por mim – em novembro de 2019 – no Campus XI, no município de São Miguel do Guamá, no Pará, em sua maioria; um estudo proveniente da orientação de Trabalho de Conclusão de Curso,

¹ Doutora em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/Unama. Bolsista PROSUP/CAPES). Foi Profa de Literatura do DLLT (Universidade do Estado do Pará - UEPA) em 2019-2020. Atualmente, Profa Adjunta do Instituto de Letras e Comunicação- (ILC/FALEM-UFPA).

modificado para esta publicação (município de Cachoeira do Arari- PA pela UEPA- UAB), dois como projetos de extensão no Campus XIV no município de Moju e dois sob orientação da Professora Waldinett Torres na Especialização em Língua Portuguesa e Estudos Literários, no Campus XI.

No primeiro capítulo *A comparação entre os imaginários amazônicos nos contos A Feiticeira, de Inglês de Sousa e A Matinta Perera da Pedreira*, de Walcyr Monteiro dos autores Marcelo Araújo de Oliveira e Raulyson Guilherme Resplande Barbosa visa analisar o imaginário amazônico construído nos dois contos, por meio da comparação entre os enredos, personagens e espaços descritos nas duas narrativas com base nos estudos de Laplantine e Trindade (2012) no que tange à questão do imaginário e do simbólico e Loureiro (2015) sobre as culturas amazônidas que atravessam os costumes, as culturas do imaginário do nortista, trazidos pelas duas histórias em dois tempos distintos.

O segundo capítulo intitulado *A formação do feminismo em Zeus ou a menina e os olhos de Maria Lúcia Medeiros*, André Luiz Oliveira de Oliveira, Vitória Santos Vieira e José Marques Sodrê de Sousa Ribeiro baseados nos estudos feministas apresentam uma leitura do conto de Medeiros no intuito de retratar a valorização do feminino/feminismo e do lugar de fala da mulher a partir das ações e comportamentos da protagonista da narrativa do conto.

A valorização do imaginário amazônico e sua representatividade na Literatura é o objetivo central do terceiro capítulo deste livro - *A feiticeira: o imaginário amazônico no conto de Inglês de Sousa* das autoras Gabriele de Lima Gonzaga, Mayane Vieira de Assunção e Juliete Machado Mendes.

O quarto trabalho é de autoria de Lorena Bastos Chaves e Waldinett Nascimento Torres Pena *A literatura amazônica como reconhecimento de identidade cultural: algumas notas reflexivas sobre este ensino*. O estudo traz como objetivo fazer uma reflexão sobre a escassez de discussões a respeito dos escritos e autores amazônicos na Educação Básica, evidenciando o quanto a Literatura Amazônica é marginalizada nesse espaço escolar. As autoras propõem uma escrita reflexiva acerca da importância desta

Literatura em sala de aula para o desenvolvimento do aluno e reconhecimento de sua cultura e identidade.

O quinto capítulo é um estudo revisitado. As professoras Cristiane de Mesquita Alves e Joyce Cristina Farias de Amorim rearranjaram um estudo de 2016, apresentado no formato de comunicação oral por elas no Confind-UFMA, intitulado para este novo estudo de *As memórias, o imaginário amazônico e a construção de identidade nas narrativas Dois Irmãos e O Rebelde*, sob orientação na época do mestrado do Prof Dr José Guilherme de Oliveira Castro. O texto é alicerçado nas temáticas abordadas na pesquisa: memória, identidade e imaginário – na perspectiva do simbólico de Laplantine e Trindade (2012) – tendo como base as leituras do romance de Milton Hatoum e do conto de Inglês de Sousa.

A escrita do sexto trabalho: *A mulher em uma sociedade patriarcal nas obras de Eneida de Moraes e Max Martins* de Eyshila Karina dos Santos Sousa, Vinícius Ramon Amorim de Souza e Samara Ferreira Lima, traz um estudo de Literatura comparada, buscando refletir sobre o perfil feminino (des) construído na sociedade patriarcal a partir da leitura do texto *Cabaré* de Eneida de Moraes e dos versos de *Sub* de Max Martins.

No sétimo capítulo *Análise do conteúdo imaginário amazônico por meio dos versos do poema musicalizado Esse rio é minha rua de Ruy Barata e Paulo André* assinado por Deyse Jackeline Batista Santiago, Fabiane Souza da Silva e Martha Vitória de Souza Pereira tem como finalidade analisar o conteúdo do imaginário amazônico nos versos do poema musicalizado *Esse rio é minha rua*. A temática foi explanada sob a perspectiva teórica dos autores Assis (1995), Laplantine e Trindade (2012) e Loureiro (2015).

O oitavo capítulo *Análise crítica da poesia ver-o-peso de Max Martins* de Dina Sodré de Lima e Thaís Ramos da Costa, tem por objetivo apresentar uma análise interpretativa e crítica da poesia do poeta paraense, inserida na estética modernista dos últimos anos do século XX. Trata-se de um estudo bibliográfico que, também, tem o intuito de apresentar a Literatura engajada do autor amazônico, com base nos pressupostos

teóricos de Alves (2015), Queiroz (2017), Candido (2006) e outros renomados autores.

Já nono capítulo *A valorização da cultura amazônica no conto A feiticeira da obra Contos Amazônicos de Inglês de Sousa* dos acadêmicos da Universidade do Estado do Pará, Campus XIV, no município de Moju – Joelson Soares Gaia e Paulo Robson Reis trazem a discussão do imaginário e da cultura amazônicas presentes no conto *A Feiticeira* que faz parte da coletânea *Contos Amazônicos* do autor paraense, por meio de uma análise interpretativa da narrativa – compondo mais um estudo deste autor na escrita deste livro.

O décimo capítulo destaca o engajamento social na Literatura paraense na escrita de *Eneida, em tempos sombrios* de autoria de Ana Beatriz Soares de Assunção e Welington Fonseca Almeida. O trabalho apresenta brevemente a vida e obra da escritora paraense Eneida de Moraes, abordando acerca da crônica enquanto texto literário, com o objetivo de analisar *Companheiras*, a partir de um diálogo com o contexto histórico da Era Vargas e por passagens da Ditadura Militar, que será estudada resumidamente, por meio de uma revisão bibliográfica, com o objetivo de destacar neste texto a produção engajada da autora.

No décimo primeiro capítulo: *Formação da identidade amazônica a partir da análise do esboço O Lundum de José Veríssimo* de Jomara da Conceição Lopes e Zilene dos Reis Maciel (graduandas em Letras da Universidade do Estado do Pará – Campus XIV), evidencia a formação da identidade amazônica na obra *Cenas da Vida Amazônica*, especificamente no esboço *O Lundum* do autor José Veríssimo, destacando o percurso da dança/canto lundum no Brasil. A análise discorre sobre a questão da identidade do povo em momentos que contribuíram para sua formação, a chegada dos portugueses, a catequização indígena, o tráfico negreiro, a vinda de nordestinos e de outras populações para a exploração da borracha e outros bens manufatureiros, responsáveis por fazer surgir personagens até hoje encontrados nesta região, bem como a religiosidade, traço importante e influenciador da cultura brasileira, em especial a amazônica.

Inglês de Sousa reaparece na abordagem da pesquisa das autoras Emanuelle Campos Borges e Rayra Elane Cunha Bicho, no décimo segundo capítulo, com o título *História de um pescador de Inglês de Sousa: algumas considerações*, mas o centro da pesquisa está na concepção social do escritor que faz críticas a sociedade a partir desta obra, que dentre muitas particularidades, faz denúncias sobre as explorações que os caboclos sofriam na vida amazônica, além de criticar o descaso das autoridades quanto a isso, demonstrando este viés crítico-social nos excertos do texto inglesiano.

No décimo terceiro capítulo *Lendas amazônicas: uma temática recorrente nas composições de Waldemar Henrique* de Maria Daiane Lima Souza e Waldinett Torres a pesquisa apresenta um estudo interpretativo/descriptivo acerca da presença das lendas amazônicas nas composições de Waldemar Henrique que se configuram como tema recorrente. Nessa perspectiva, foram analisadas 4 letras de músicas de Waldemar Henrique (*Foi Bôto, Sinhá!, Cobra-Grande, Tamba-Tajá e Uirapuru*) que possuem como temática o folclore amazônico (as lendas), destacando as possíveis influências que o compositor sofreu ao construí-las, tendo início com a sua vivência na região Norte e as concepções difundidas a partir do movimento modernista, as quais foram incorporadas pelo compositor de forma inovadora as lendas amazônicas em suas obras, como os textos folclóricos, a verossimilhança e sensibilidade, apresentando o mundo de magia da região, aspectos que são analisados neste estudo pelas autoras.

O décimo quarto estudo é composto por *Memórias e imaginário amazônico: relatos em cordel de uma poetisa guamaense* dos autores Alice Allana da Costa Maia, Beatriz Frazão de Moura Sena e Francisco Rodrigo Silva Souza, a pesquisa tem como fim divulgar a obra literária de uma poetisa guamaense e analisar os relatos nas entrelinhas dos versos das memórias que a autora revela sobre sua infância e cultura. Para fundamentar este trabalho, eles utilizaram como aportes teóricos Candau (2016), Halbwachs (2013), Loureiro (2015), a fim de relacionar a

importância de se cultivar a memória pelos textos literários e analisar como o imaginário se faz presente nos textos literários amazônicos.

A décima quinta investigação também perpassa pelos estudos memorialistas: *Memorialismo no conto Velas, por quem?* de Maria Lúcia Medeiros de Amanda Meireles dos Santos e Maria José Meireles Santos, sob orientação da Professora Cristiane de Mesquita Alves. O trabalho analisa a memória ficcional presente no conto *Velas, por quem?* do livro de mesmo título, da escritora paraense, demonstrando a presença do memorialismo como importante ferramenta e procedimento estilísticos na tessitura do conto em questão, na construção da verossimilhança narrativa, similaridades com o discurso da oralidade, que, em contato com a linguagem poética, estrutura uma obra literária bela e expressiva, enquanto literatura de denúncia, que revela as mazelas da sociedade, e que remete a lembranças da Belém do passado, além das próprias fronteiras literárias entre vida e obra da escritora.

No décimo sexto capítulo *O círio como representação da identidade do povo paraense a partir de O carro dos milagres de Benedicto Monteiro*, de Ananda Costa de Sousa, Emerson Monteiro e Laila Monique Rocha faz um breve estudo sobre a representação da identidade no conto *O carro dos milagres*, de Benedicto Monteiro, ao qual enfatizam a relação do círio como manifestação cultural do estado do Pará. Nesse viés, os autores têm por objetivo analisar a obra e identificar os traços que a simbologia e a identidade possibilitam. Como embasamento teórico empregaram Laplantine e Trindade (2012), Bauman (2005) Candau (2005), entre outros.

O imaginário amazônico voltado para a religiosidade católica na representatividade simbólica do Círio de Nossa Senhora de Nazaré e sua importância no cotidiano dos paraenses é também a temática do décimo sétimo capítulo *O imaginário do círio de Nossa Senhora de Nazaré na obra Promessa em azul e branco de Eneida de Moraes* de Bárbara Ventura Moraes, Bruna Joane Barroso Pinto e Geiza Natividade Brito, desta vez analisado a partir de uma crônica. Além da discussão do imaginário, do

simbólico, as autoras destacam na análise as formas de manifestação da fé das personagens perpassando por um breve histórico do Círio paraense.

No décimo oitavo capítulo, *O imaginário poético amazônico em Porantim*, de João de Jesus Paes Loureiro de Antonio Robson Cordeiro de Souza e de Yan Carlos Ferreira Peixoto, tem como objetivo identificar o imaginário poético amazônico na obra *Porantim* do autor João de Jesus Paes Loureiro. Para essa investigação, foi realizada uma pesquisa bibliográfica a respeito do imaginário e, especificamente, do imaginário poético amazônico. Dessa forma, a partir do suporte teórico de Laplantine e Trindade (2012) e de Loureiro (2015), foram analisados trechos de cânticos da obra poética de Loureiro; relacionando, assim, os pressupostos teóricos de Loureiro a sua produção poética em *Porantim*.

De modo geral, estes estudos contemplam a visão de leitura desses estudantes de Literatura Amazônica sobre os autores escolhidos por eles no decorrer de nossas aulas, que eu – enquanto docente, orientadora e leitora destes trabalhos – não pude deixá-los ir às gavetas. Então, a organização deles neste livro é uma forma colaborativa de divulgar a escrita e a pesquisa desses estudantes, jovens pesquisadores, bem como compartilhar com o público acadêmico ou não, um pouco sobre a Literatura de escritores amazônicos.

Consta ainda nesta apresentação uma nota de agradecimento carinhosa aos professores José Guilherme de Oliveira Castro, professor Titular do PPGCLC da Universidade da Amazônia, líder do grupo de Pesquisa *Interfaces do Texto Amazônico* (GITA, UNAMA- CNPq) pela escrita do prefácio desta obra, à professora e pesquisadora da SEDUC- PA, Joyce Cristina Farias de Amorim, por ampliar nossos estudos sobre a Literatura Amazônica compartilhando um recorte de suas pesquisas em nosso prefácio e à professora da Universidade do Estado do Pará (UEPA) Waldinett Torres, por nos presentear com dois textos de suas orientandas, e a todos os meus alunos e ex-alunos por cederem seus textos para compor a publicação desta coletânea.

Obrigada a todos e uma excelente leitura.

Capítulo 01

A comparação entre os imaginários amazônicos nos contos *A Feiticeira*, de Inglês de Sousa e *a Matinta Perera da Pedreira*, de Walcyr Monteiro

*Marcelo Araújo de Oliveira*¹

*Raulyson Guilherme Resplande Barbosa*²

Introdução

Este capítulo tem por objetivo observar a construção do imaginário amazônico presente nos contos *A Feiticeira*, de Inglês de Sousa e *A Matinta Perera da Pedreira*, de Walcyr Monteiro. Para isso, partiu-se de uma análise literária organizada por uma Literatura comparada para verificar como nos dois contos esse imaginário foi materializado, isso, partindo-se da premissa de que os escritos literários solidificam e ajudam a compreender essas estórias perpetradas na cultura de determinado povo, demarcando os aspectos que os circundam.

A pesquisa foi desenvolvida a partir da disciplina *Literatura Amazônica* ministrada pela docente doutora Cristiane Mesquita, a qual nos instigou e propôs o desenvolvimento deste trabalho. Considerando os estudos acerca do imaginário, utilizou-se os estudos de Laplantine e Trindade (2012); Loureiro (2015) para que pudéssemos conceituar o imaginário e percebermos como este é construído.

¹ Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

Os contos analisados são/estão inseridos nos estudos compilados de narrativas amazônicas. *A Matinta Perera da Pedreira* está contido no livro *Visagens e Assombrações de Belém*, de Walcyr Monteiro, e conta sobre uma personagem feminina que durante a noite vaga pelas ruas de um bairro belenense, pedindo tabaco e assobiando. O outro conto *A Feiticeira*, de Inglês de Sousa, faz parte do livro *Contos amazônicos*, narrativa que tem como espaço o território paraense, Óbidos. Neste, narra-se a estória de uma personagem, também feminina, que desenvolve as ações, que segundo os outros personagens, não condizem com atitudes normais, aproximando-se do cotidiano amazônico que convive com o mítico.

Ao trabalhar com essas duas narrativas, consideramos que ambas abordam as questões amazônicas, a partir da construção do imaginário, trazem um teor de representação e de representatividade de um povo pelo olhar do âmbito acadêmico que é a Literatura. Retratar por meio deste trabalho a cultura desse determinado povo é trazer para conhecimento de todos e todas as construções literárias que estão inseridas nessa cultura que, para muitos, ainda é desconhecida.

A construção do imaginário

Desde os primórdios da humanidade, quando percebemos que a linguagem, oral ou escrita (pinturas rupestres), era o modo que perpetuávamos histórias e vestígios de aprendizado para as novas gerações, o homem começou a reproduzir e a ilustrar sonhos, cenas do cotidiano e acontecimentos extraordinários, através de símbolos para outras pessoas, no intuito de preservar suas tradições e solidificar suas crenças, mitos e valores em torno de sua comunidade e além dela.

Assim, as representações deixadas pelos homens das cavernas ultrapassaram a realidade e ganharam significados simbólicos nas esferas sociais, políticas, religiosas e comunicativas da sociedade. Dessa forma, como cita Laplantine e Trindade (2012, p. 6) no livro *O que é imaginário*, os “símbolos mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam

essas ações. A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica”.

Essa simbologia atribuída ao comportamento humano, faz um diálogo estreito com as construções de imagens que são relacionadas as nossas experiências visuais perceptivas. Apesar de haver uma sobreposição entre imagem e símbolo, os autores concordam que:

Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Essas não significam substituições puras dos objetos apresentados na percepção, mas são, antes, reapresentações, ou seja, a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber. É necessário examinar a natureza mesma da relação social na qual a representação, > como imagem ou símbolo, irá atuar (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 4).

Partindo-se dessas concepções, observamos que essa interação entre imagem e símbolo funciona como um combustível, que alimenta o pensamento coletivo ou individual nas representações de conjuntos simbólicos, costumes culturais ou lembranças com significados específicos para um determinado grupo social, ou seja, construímos um imaginário, que é a maneira pela qual produzimos identidade a objetos concretos ou abstratos, atribuindo imagem sem ter a percepção direta com ela mesma, mas com o significado para aquela realidade estabelecida.

Segundo Laplantine e Trindade (2012, p. 8), “o imaginário [...] é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” e os autores completam dizendo que o imaginário é a representação mental de uma realidade exterior, de um subconsciente que cria representação psíquica de uma coisa ou objeto existente na realidade, mas que, mobilizando imagens na formação desse imaginário, atribuímos outro significado naquela realidade.

Não diferente, o imaginário amazônico segue os mesmos princípios estabelecidos pelo os autores citados acima. Dessa forma, as grandes e pequenas cidades, vilarejos, comunidades indígenas e ribeirinhas

compartilham um patrimônio simbólico, por meio de credences e superstições, tão rico e conhecido entre os povos Norte, que acaba influenciando a Literatura, o teatro, a dança e, principalmente, seu modo de vida. Paes loureiro, em *A poética do imaginário* enfatiza essa diversidade cultural amazônica dizendo:

Na Amazônia pode-se reconhecer ainda nitidamente dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura, cada qual assinalado por características bem definidas, mas também marcado por uma forte articulação mútua, que se processa em decorrência de procedimentos próprios ao desenvolvimento regional: o espaço da cultura urbana e da cultura rural. (LOUREIRO, 2015, p. 78).

Sendo assim, compreende-se, conforme mostrado no excerto anterior, dois espaços socioculturais coexistentes que, apesar de divergirem em vários aspectos, têm suas singularidades atravessadas pelo contexto regional. No contexto urbano, o autor diz que há um dinamismo muito acelerado nas mudanças e trocas simbólicas interculturais, pois a população é diversificada e consegue acessar com mais facilidade, devido a uma educação mais instruída oferecida nas cidades, informações que geram um conhecimento mais abrangente sobre e/ou dentro da própria cidade.

Em contrapartida, no espaço rural, onde a cultura é transmitida, quase sempre, pela oralidade, Loureiro (2015, p. 78) diz que “a cultura mantém sua expressão mais tradicional [...] Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o estético dessa realidade”.

É seguro dizer, portanto, que dentro das crenças e tradições amazônicas existe uma mutualidade inerente, entre a cidade e a zona rural, de compartilhamento cultural. Enquanto uma se apropria da cultura da outra, essas relações de cumplicidade fazem com que os traços de originalidade cresçam em direções semelhantes, não obstante, o ponto de partida seja atribuído relativamente às questões distintas. Nesse sentido, Loureiro (2015, p. 110) conclui afirmando que a Amazônia “torna-se um fortíssimo campo de germinação para as produções do imaginário do

homem, na fruição, no compartilhamento, na intervenção ou na explicação simbólica de sua realidade”.

A Amazônia, por ser genuína na criação dos seus mitos e divindades, proporciona, ao imaginário coletivo de mesma regionalidade, uma gama de histórias peculiares. Muitas dessas, transmitidas de um lugar para outro e bifurcando-se em credices com os mesmos aspectos históricos de produção cultural e reflexiva, mas que divergem na nomenclatura, localidade e na sociedade de modo geral. Como se pode perceber nas personagens femininas dos dois contos aqui analisados: *A Matinta Perera da Pedreira*, de Walcyr Monteiro, e *A Feiticeira*, de Inglês de Sousa.

As duas personagens nas narrativas compartilham atributos místicos e assemelhados por uma construção de imaginário comum pela mesma comunidade regional, o Norte do país. No conto de Walcyr Monteiro, a personagem representa o imaginário sobrenatural belenense que por simbologia é materializado na mulher dos longos cabelos brancos, a velha Mariana.

Ousamos dizer que o imaginário é intrínseco a condição humana e que sem ele, não passamos de animais irracionais, limitados a instintos arcaicos e fadados a um mundo cinza, sem criatividade. E, como escreveram Laplantine e Trindade (2012, p. 12) “através do imaginário [...] o homem em si mesmo é fantástico, à medida que manifesta a faculdade humana de transcender o humano”. Dessa maneira, o homem reorganiza a realidade e aplica outro sentido ao que é o real, ou seja, quando se trata de moldar a realidade, o homem utiliza os símbolos já existentes e constrói um imaginário próprio em favor de um coletivo social recheado de mitos, lendas e divindades.

No imaginário amazônico, o processo de criação do imaginário segue os mesmos princípios defendidos por Laplantine e Trindade. As experiências sociais e tradições extrapolaram a realidade e se transformaram em símbolos que representam toda uma cultura atemporal, independente de religião, credo ou política. No conto sobre a lenda da *A Matinta Perera da Pedreira*, de Walcy Monteiro e no conto *A feiticeira*, de Inglês de Sousa,

temos as mesmas características histórico-culturais, a mesma realidade e uma narrativa muito semelhante, porém, são contos passados em contextos, épocas e localidades diferentes. As duas personagens nas narrativas compartilham atributos místicos e assemelhados por uma construção de imaginário compartilhado pela mesma comunidade regional, isto é, o Norte do país. Embora textos de espaços e temporalidades distintos são duas literaturas que comparam quando vemos os vultos e sombras de textos e contextos semelhantes (WEISSTEIN, 2011), por isso, na próxima seção, iremos buscar demonstrar esses encontros/ essas semelhanças.

Análise dos contos: o imaginário na Literatura paraense de Walcyr Monteiro e Inglês de Sousa

O conto *A Matinta Perera da Pedreira* é uma obra compilada no livro de narrativas belenenses, intitulado: *Visagens e assombrações de Belém*, de Walcyr Monteiro. O enredo da narrativa acontece na década de 1930, num bairro da capital paraense, a Pedreira. A narrativa se desenvolve acerca da personagem feminina chamada Mariana a qual é atribuída à simbólica imagem de Matinta Perera. O conto retrata a estória de uma personagem que vaga durante a noite nas ruas da cidade de Belém, ora pedindo tabaco, ora cumprindo sua missão de alma penada.

O outro conto é uma obra do autor Inglês de Sousa, intitulado como *A Feiticeira*. A narrativa está inserida no livro: *Contos Amazônicos*, onde, também, há uma reunião de contos que retratam histórias decorridas no imaginário paraense. Neste conto em especial, é passado na década de 1870, o enredo retrata a estória de uma senhora chamada Maria Mucoim, mais conhecida como feiticeira pelos habitantes de Paranamiri, em Óbidos, município paraense.

Os dois contos são apresentados de maneira distinta logo no início. Walcyr Monteiro é cirúrgico ao apontar nas primeiras linhas, com um narrador em terceira pessoa, onde se passa a estória e o que o seu texto literário irá abordar: “parte do Bairro da Pedreira ainda era mato e

pântanos”; e “os moradores perguntavam entre si o que desejaria a Matinta pela as redondezas” (MONTEIRO, 2007, p. 39). Desse modo, o imaginário descrito na narrativa leva o leitor, automaticamente, à famigerada lenda da Matinta Perera, conhecida por boa parte da população nortista, por conseguinte, o autor também explora o imaginário diegético estabelecendo uma espécie de autoconfirmação dos personagens na credence da lenda.

A mesma descrição do espaço não acontece de imediato no conto *A Feiticeira*, de Inglês de Sousa. Neste, o autor define bem cada personagem, mas o imaginário do leitor não é a florado nos primeiros parágrafos, pois o narrador em terceira pessoa conta os fatos do ponto de vista do velho Estevão, um dos personagens, e essa construção do imaginário dentro do conto é limitada, no início, ao que o narrador sabe da estória contada pelo próprio velho Estevão, conforme explicita tal narração a partir do trecho “CHEGOU A VEZ DO VELHO ESTÊVÃO, que falou assim” (SOUSA, 2017, p. 16, grifos do autor). Ademais, o autor aponta o personagem com quem a Feiticeira, Maria Mucoim, estabelece contato durante a narrativa.

O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres [...] Tendo por falta de meios abandonado o estudo da medicina, veio Antônio de Sousa para a província em 1871 e conseguiu entrar como oficial do corpo de polícia [...] No ano seguinte, era promovido ao posto de tenente e nomeado delegado de Óbidos. (SOUSA, 2017, p. 16 – 17).

Essa mesma característica de incredibilidade e descrença no imaginário do contexto mítico amazônico, no conto *A Matinta Perera da Pedreira*, atribui-se ao personagem Guapindaia em que, segundo a fala do próprio personagem, Monteiro (2007, p. 39) explicita tal informação “de mim não leva nada! Se chatear muito dou-lhe um tiro! [...] – pois vá cumprir com suas penas mais adiante e não venha perturbar com seus assobios...!”. Dessa maneira, de acordo com as informações descritas sobre esses dois personagens, pode-se depreender aos personagens descritos a imagem cética, muito comum àquelas pessoas que moram em centros

mais urbanizados ou que passaram maior parte da vida vivendo nestes locais.

Em *A Feiticeira*, por exemplo, Antônio de Sousa conviveu e viveu durante boa parte da sua vida no Rio de Janeiro e na Capital do Pará até ser promovido ao cargo de delegado na cidade de Óbidos-PA, “se não fora a desgraçada mania de duvidar de tudo, que adquirira nas rodas de estudantes e de gazeteiros do Rio de Janeiro e do Pará”, (SOUSA, 2017, p. 17). Em *A Matinta Pereira da Pedreira*, o espaço urbano, apesar de periférico, “Pedreira ainda era mato e pântano, canário este provocado pela região de baixada daquela área” (MONTEIRO, 2001, p. 39) ratifica também a imagem da descrença como característica ao personagem Guapindaia que, a princípio não acredita na Matinta.

Outra referência de imagem atrelada ao imaginário e a simbologia do imaginário está marcada explicitamente na caracterização das mulheres nos contos, a Velha Mariana e a Maria Mucoim, bem como também se encontra uma semelhança ao casebre das duas personagens. Compreende-se, nesse sentido, que ambas possuem características físicas parecidas e adjetivos que correspondem ao mesmo campo semântico, a primeira, de acordo com as descrições no conto, retrata a aparência do se seria uma bruxa, bem como a própria Mucoim que, embora descrita de maneira similar a outra personagem do conto, carrega a afamada imagem de feiticeira.

Velha Mariana era alta, cor branca, cabelos compridos, totalmente brancos, nariz adunco como bico de ave de rapina; andava em passos curtos, curvada para a frente; falava baixo e não olhava as pessoas de frente [...]. (MONTEIRO, 2007, p. 40).

* * *

O tenente Sousa viu na Maria Mucoim uma velhinha magra, aquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que, quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só!, comprido e escuro. A cara cor de cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-moleque de tartaruga, tinham um aspecto medonho que não consigo descrever. (SOUSA, 2017, p. 18).

As descrições das imagens dessas mulheres, mais uma vez, sobressai à interpretação da natureza perceptiva dos personagens, Antônio de Sousa, em *A Feiticeira*, e Guapindaia, em *A Matinta Perera da Pedreira*. As descrições físicas atribuídas às mulheres dos contos, logo, aos seres pertencidos ao imaginário, é, nessa perspectiva, uma construção psíquica ocorrida através das experiências vivenciadas pelos personagens masculinos que contam sobre essas mulheres.

Após a apresentação dos personagens e contextualização do enredo, percebe-se, mediante a narração dos contos, a potencialidade e a naturalização do imaginário coletivo na cultura de um povo como forma de transformar a realidade, tornando-o, assim, capaz de criar histórias fantásticas, transmitidas, na maioria das vezes, pela oralidade de uma comunidade que acredita, fielmente, nessas narrativas transmitidas de geração em geração – como se mostra nos contos analisados, tanto a *A Matinta Perera da Pedreira* quanto a *A Feiticeira* são imaginários que circundam e atravessam gerações. A esse respeito, por exemplo, corrobora-se a ideia de que:

Este imaginário caracteriza-se por uma criação limitada e definida pelo sistema religioso e social. À medida que são colocados para a sociedade novos fenômenos e problemas, criam-se novos deuses ou reinterpretam-se as divindades tradicionais. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 13).

Podemos constatar, então, que as semelhanças entre os dois contos, no âmbito do imaginário, começam a aparecer. O velho Estevão – em Inglês de Sousa, por exemplo, critica o ceticismo do tenente Antônio de Sousa, oriundo da cidade grande, às causas do interior; por outro lado, em Walcyr Monteiro, o universo onde o conto da Matinta Pereira se passa, é um velho bairro da capital do Pará. Essa discrepância entre as localidades e o cenário social, não muda o fato da construção do imaginário ter o mesmo universo racional, bases sociais consolidadas e leis naturais sólidas, mas que, por algum motivo, algo fora do padrão mundano e sem uma explicação plausível, acontece nas duas narrativas.

Esse fato extraordinário, com fenômenos estranhos dentro da realidade é ratificado no excerto a seguir:

O fantástico supõe uma incerteza entre duas formas de explicação: uma explicação em termos de alucinação, individual ou coletiva, de ilusão da imaginação ou mesmo da loucura dos homens; uma explicação que confirma a realidade do acontecimento estranho que não pode encontrar explicação dentro dos padrões conhecidos. Ora, essa incerteza, tanto para o herói (real ou fictício) como para o leitor, não poderá nunca ser elucidada, a não ser pela própria saída do fantástico, seja em direção ao maravilhoso, seja em direção à ciência. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 11).

Desse modo, ainda em Laplantine e Trindade (2012, p. 11), caracterizam imaginário fantástico quando “por um lado a intrusão de um elemento desconcertante na trama da vida cotidiana acordada, e por outro uma suspensão do julgamento, quer dizer uma hesitação sobre o que acabou de acontecer”. É exatamente o que ocorre com as duas personagens que dão nome aos contos, uma é uma feiticeira chamada Maria Mucoim, do interior da Ilha do Marajó, e outra é benzedeira, de Belém, no Bairro da Pedreira, que se chama Velha Mariana. As duas são tratadas por seus vizinhos como entidades misteriosas que escondem segredos bizarros, conforme mostram os trechos a seguir.

Jamais falou sobre sua procedência [...] velha Mariana morava só e passava os dias trancada em casa, cozinhando alguma coisa que nunca se sabia o que era e adicionando-as nos recipientes. Quando, indiscretamente, olhavam pelo buraco da fechadura, viam-na dançando e cantando toadas que não eram bem entendidas... (MONTEIRO, 2007, p. 40 – 41).

Outro comportamento anormal, considerado pelos personagens que deduziam os costumes das personagens femininas está assemelhado na Maria Mucoim, a Feiticeira:

Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos. (SOUSA, 2017, p. 21).

O que se percebe ao comparar esses dois trechos são as semelhanças de ações e atividades que ambas as personagens incorporam nos enredos das narrativas. Constata-se também que apesar da distância entre as localidades das narrativas, o imaginário que rodeia essas construções é compartilhado por essas pessoas da mesma região territorial. Outra característica presente nos contos, refere-se à imagem atribuída às moradias dessas mulheres que, geralmente, estão mais afastadas do convívio das pessoas que residem nas redondezas, suas casas possuem um aspecto sombrio, escuro e com objetos que denunciam atividades anormais daquela comunidade.

Em ambas as narrativas, as casas são retratadas com características de quem não possui muitos recursos financeiros, bem como é trazido objetos que obscureciam os ares das moradias, dando ênfase ao imaginário mítico amazônico de feitiçaria, ou melhor de bruxaria, de acordo com os trechos que se seguem:

Sua cozinha possuía apenas dois compartimentos: sala e quarto; era coberto por palhas de ubuçu, paredes embarreadas e chão socado [...] Na sala localizava-se o “conga” (espécie de altar) com diversas imagens misturas com adornos esquisitos, tais como rosários de contas pretas e vermelhas, potes e panelas [...] fechados com toalhas coloridas e nem sempre limpas [...] e ossos que nunca se soube se eram de humanos ou de animais, além de velas de cores diversas. (MONTEIRO, 2007, p. 40)

* * *

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucoim. Ao fundo, uma rede rota e suja; um canto, um montão de ossos humanos; pousada nos punhos da rede, uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela, um gato preto descansava numa cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico, estavam várias panelas de forma estranha, e das traves do teto pendiam cumbucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. (SOUSA, 2017, p. 23).

Assim sendo, os contos, apesar de abordarem narrativas com enredos, personagem, espaços, tempo e datados em épocas distintas, os mesmos compartilham o mesmo conteúdo imaginário atribuído à

realidade daqueles que vivem nessas regiões amazônicas. As imagens, como representação das mulheres, descritas pelos personagens são semelhantes, o que resulta na semelhança de uma cultura oral compartilhada e que permeiam realidades e regionalidades. As narrativas criadas pelos autores são documentadas, em texto prosaico e onde se encontram demarcados os itens componentes do gênero, as falas dos personagens durante todo o conto ratificam e demonstram o imaginário amazônico atribuído por diversas vezes do compartilhamento do mesmo imaginário.

Considerações Finais

Portanto, através da análise comparativa realizada, percebemos que a construção do imaginário rompe com as fronteiras culturais estabelecidas pela/na realidade, bem como as descrições semelhantes ao enredo nos referidos contos não seguem as regras naturais de fronteiras históricas ou culturais.

Outra realidade verificada por meio deste trabalho, confere-se no aspecto geográfico e social que possibilita os compartilhamentos de imaginários, tornando-o, dessa maneira, coletivo aquelas sociedades que integram este espaço. Os motivos da criação desses contos podem ser diferentes, mas há uma afinidade imaginária entre os seres fantásticos que protagonizam as duas histórias, resultando numa similaridade entre as imagens e imaginários dispostos nessas personagens.

Logo, concluímos que o imaginário, por conseguinte, une dois mundos diferentes, sendo capaz de permitir elaborar histórias extraordinárias que, de alguma maneira, podem aproximar povos diferentes. Essa troca, essa proximidade, portanto, entrelaça os imaginários, confundido, muitas vezes, de onde surgiu tal aspecto imaterial.

Referências

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. 4ª ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

MONTEIRO, Walcyr. **Visagens e assombrações de Belém**: a Matinta Perera da Pedreira. 5ª ed. Belém: Paka Tatu, 2007.

SOUSA; Inglês de. **Contos Amazônicos**. Vol. 1. Jundiá, São Paulo: Cadernos do mundo inteiro, 2017.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura Comparada: Definição. Trad. Monique Balbuena. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs). **Literatura Comparada. Textos Fundadores**. 2ª ed. São Paulo: Rocco, 2011.

Capítulo 02

A formação do feminismo em *Zeus ou a menina e os óculos* de Maria Lúcia Medeiros

*André Luiz Oliveira de Oliveira*¹

*Vitória Santos Vieira*²

*José Marques Sodré de Sousa Ribeiro*³

Introdução

Maria Lúcia Medeiros, ou popularmente chamada de Lucinha Medeiros, foi uma escritora paraense que nasceu em Bragança, no Pará, no dia 15 de fevereiro de 1942. Foi licenciada em Letras pela Universidade Federal do Pará, onde foi professora, contista, poeta e pesquisadora. Foi uma escritora de grande prestígio na produção literária, reconhecida como uma das contistas mais importantes, tornando-se um ícone literário paraense. Seus escritos eram fortes, ricos em detalhes, tratavam de sentimentos, dando ênfase ao seu lado emocional, trazendo, assim, a personalidade da escritora bragantina. Para Reis, Castro e Teixeira (2018):

A escritora cria e recria as obsessões, perplexidades, os tempos e os espaços do homem moderno. Em suas narrativas nada é casual: um quarto de hora, óculos, gritos, sussurros, chuvas, trovoadas, agulhas, lápis, ruínas, enfim, os

¹ Graduado em Letras- Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará. Campus XI- de São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

³ Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

mínimos detalhes são suficientes para a autora sugerir deixando o sentido quase sempre latente. (REIS, CASTRO; TEIXEIRA, 2018, p. 226-227).

Algumas de suas obras, de tão importantes, já estiveram entre as leituras obrigatórias de processos seletivos da Universidade Federal do Pará (UFPA), ajudou a fundar a Casa da Linguagem, e também foi homenageada na Feira Pan- Amazônica do Livro no ano de 2004, com um sarau *O Elemento Fabuloso da Narrativa de Maria Lúcia Medeiros*. Suas produções iniciaram com o livro de contos *Zeus ou a menina e os óculos* em 1988, *Quarto de hora* em 1994, *Velas, por quem?* 1990, *Horizonte Silencioso* em 2000, *Céu Caótico* em 2005. Um de seus contos *Chuvas e trovoadas*, foi adaptado para o cinema em um curta pela paraense Flávia Alfinito.

Nesse panorama das obras de Medeiros, neste capítulo, analisaremos a formação do feminismo presente no conto *Zeus ou a menina e os óculos*, a fim de acompanhar, por meio da personagem principal, a mulher feminista construída pela autora Maria Lúcia Medeiros durante o desenrolar da história. Assim, embasados em autores como Tiburi (2018), Bourdieu (2002), Touraine (2010), entre outros citados no texto, abordaremos alguns conceitos relacionados à figura da mulher feminista, empoderamento e posição social, correlacionando às passagens do conto.

O Feminismo em Zeus ou a menina e os óculos

O conto narra a história de uma menina míope e se passa em dois contextos: escolar e familiar. A menina, por sua vez, não sentia entusiasmo ao se deparar com o ambiente escolar, pois as aulas, bem como os professores, não eram atrativos e lhe causavam tédio e enjoo. A escola, para ela, não despertava interesse, tampouco os conteúdos que a professora repas-sava, nada fazia sentido, “não acreditava no Arroio-Chuí. Não conseguia viajar pelos afluentes da margem esquerda nem atravessar depois para a margem direita.” (MEDEIROS, 1994, p. 27) Em contrapartida, sentia-se realizada quando, aos sábados, ajudava sua mãe como garçõnete, adorava estar entre as mesas ajudando e conversando com os fregueses. Vestida

em seu avental xadrez, a personagem ficava deslumbrada com aquele ambiente, “o xadrez das toalhas, o barulho da registradora. O cenário perfeito, as pessoas perfeitas, o sábado perfeito.” (MEDEIROS, 1994, p. 28).

Além disso, por ser menina e nova, ficar trabalhando naquele ambiente de gente adulta, era motivo de questionamentos quanto aos seus conhecimentos escolares, porém, ela não dava importância para esses comentários, nem para nada. Antes de penetrar no cenário que, para ela, era perfeito, costumava tirar os óculos e, com uma visão embaçada, percorria as mesas, sendo essa uma forma de enxergar a vida de uma maneira particular, observando somente aquilo que lhe trazia satisfação.

Para Tiburi (2018, p. 50), “para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o feminino. O feminino é o termo empregado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal”. No entanto, a personagem não contempla esse pensamento, pois durante a narrativa, por meio das suas atitudes independentes, ignorava os padrões femininos que a cercava e agia segundo suas próprias vontades e convicções, com isso, é perceptível o surgimento do feminismo nesse conto de Maria Lúcia Medeiros. Ainda, para a teórica feminista:

ser mulher e feminista não são identidades naturais, e sim denominações históricas e identidades construídas, então as coisas não são bem assim. Se Beauvoir tem razão e ninguém nasce mulher, mas se torna, é possível dizer também que ninguém nasce feminista, mas se torna. (TIBURI, 2018, p. 89).

Nesse sentido, as ações da personagem colaboram para a construção de uma mulher feminista, e desde o título do conto quando “Zeus”, deus dos deuses na mitologia grega, dono de um poder supremo, é comparado, por meio da conjunção “ou”, com a menina, mostra-se o poder que ela tem. Maria Lúcia Medeiros apresenta, durante a obra, inquietações diante de um padrão estabelecido pela sociedade patriarcal em que meninas deveriam agir como meninas, de formas delicadas, bem vestidas e com as unhas sempre bem pintadas, e que todas tivessem o desejo do “sonho de valsa” (metáfora utilizada para se referir às meninas que sonhavam com

a valsa dos seus 15 anos), porém, tais comportamentos e desejos não eram aceitos por ela. Essas afirmações estão evidenciadas em alguns trechos do texto, como: “roía as unhas nem que estivessem pintadas com o esmalte da empregada. Roía o esmalte sim.”, “a professora era feia. A cor da saia da professora era feia.” (MEDEIROS, 1994, p. 28).

Outro fator a ser considerado é que a personagem era a única menina entre os irmãos. Em um fragmento do conto, é relatado o quanto ela se sente desconfortável durante a volta da escola, com os irmãos, no aperto dentro do carro do seu pai. Nesse cenário, relaciona-se a esse desconforto com o meio social que ela vive, onde homens e mulheres ocupam posições diferentes e a partir daí, nasce na menina o desejo de igualdade, de ter seu próprio espaço e seus direitos de escolha. Para Bourdieu:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2002, p. 17, grifos do autor).

Seguindo essa perspectiva, a mãe e a filha, de acordo com a sociedade patriarcal, estavam nas posições que deveriam estar: uma cozinhando e a outra auxiliando como garçonete, enquanto o pai e os irmãos aparecem na narrativa somente dentro do carro, o pai fazendo sua função “de homem”, dirigindo.

A maturidade é um aspecto que também é abordado durante o conto, todas as ações da menina contribuíam para sua formação enquanto mulher. O entusiasmo não era atrativo, gostava de se sentir mulher, madura. Como afirma na passagem: “gostava de banana quando ela já ia ficando passada com os pontos pretinhos na casca. Ficava mais doce, mais cheirosa, mais macia. Mas gostava de banana assim, sem entusiasmo.” (MEDEIROS, 1994, p. 27), isto é, a metáfora utilizada com a banana, representa a sua preferência pelo que é maduro, pela maturidade, pois

apesar de nova, ela percebia suas transformações e gostava do que estava acontecendo no seu mundo.

Em meio as suas transformações, a garota já recebia olhares maliciosos enquanto passeava por entre as mesas, recebia chamados, beliscões, tanto de homens, quanto de mulheres, mas ela não dava atenção, pouco lhe importava quem estava no local, gostava somente da sensação de permanecer naquele ambiente:

a menina antes de penetrar no cenário tirava os óculos e, míope, percorria as mesas vendo as silhuetas dos fregueses, não vendo nariz, nem cílios. [...] era como se visse tudo pelas suas próprias lentes e mergulhasse assim no cenário agradável com cheiro de sábado, com a imagem não muito nítida que ela recobria do jeito que bem entendia... (MEDEIROS 1994, p. 29).

A partir das breves discussões acerca da trajetória da personagem e o feminismo construído no decorrer do conto, a menina, em ocasiões diferentes e de um jeito particular, consegue se impor diante de tantos valores que foram impostos como “coisas de meninas” e, de maneira persistente, ela resiste e “ultrapassa seus papéis sociais pela experiência que ela tem da vida que nela se forma, e que não pode ser reduzida a um papel institucional.” (TOURAINÉ (2010, p. 46), por este motivo, podemos observar que a formação da menina nesse conto de Medeiros, foi pensada e alicerçada dentro de um perfil feminista.

Considerações Finais

Considerando todo o conteúdo que foi abordado até aqui, constatamos o quanto a Literatura Amazônica pode contribuir para a nossa formação docente, uma vez que colocou em ênfase uma Literatura que, muitas vezes, fica à margem dos estudos, mas que faz parte da nossa vivência e, trabalhá-la, é valorizar a cultura e identidade social de um povo que é tão importante para a história do Brasil.

Nesse sentido, Maria Lúcia Medeiros, em seu conto *Zeus ou a menina e os óculos*, possibilitou reflexões relevantes acerca da figura da mulher no

meio social, além de abordar questões voltadas para a família e escola. E pelos comportamentos da personagem principal, denunciava um modelo de sociedade patriarcal e já sinalizava o início de uma construção do feminismo dentro do conto.

Portanto, vemos necessidade de ler, pesquisar e estudar autores que enriquecem a nossa Literatura regional, bem como a nossa criticidade enquanto indivíduos pertencentes a uma sociedade rodeada de problemas que precisam ser discutidos e refletidos, para que possamos ser protagonistas, atuando e lutando para desmistificar tabus e padrões sociais que ferem, diariamente, as classes marginalizadas, sobretudo, as mulheres.

Referências

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Trad. Maria Helena Kuhner. 2^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MEDEIROS, Maria Lúcia. Zeus ou a menina e os óculos. 1^a ed. Belém. CEJUP, 1994.

REIS, Wellingson Valente dos; CASTRO, José Guilherme de Oliveira; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. Rito de passagem da vida: a recepção de Maria Lúcia Medeiros por alunos do instituto federal do Pará. **Cadernos De pesquisas** (UFMA). São Luís, v.25, n.2, p. 225-242.2018. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/9330>. Acesso em: 20 nov. 2019.

TIBURI, Marcia. Feminismo em Comum: Para Todas, Todes e Todos. 1^a ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. 2^a ed. revista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

Capítulo 03

A feiticeira: o imaginário amazônico no conto de Inglês de Sousa

*Gabriele de Lima Gonzaga*¹

*Mayane Vieira de Assunção*²

*Juliete Machado Mendes*³

Introdução

Este capítulo trata de um recorte do livro *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa abordando somente o conto *A feiticeira*. Nascido em Óbidos em 1853, no Pará, além de escritor, Herculano Marcos Inglês de Sousa também foi advogado, professor e jornalista. Participou da criação da Academia Brasileira de Letras (ABL), na qual conquistou a cadeira nº 28. (RAMOS, 2010).

Apesar de ter introduzido o Naturalismo no Brasil, suas primeiras obras não alcançaram repercussão. O livro *Contos Amazônicos* aborda através de uma perspectiva naturalista um período com temáticas importantes como, a escravidão e revoltas sociais. Além disso, neste livro a Amazônia é destacada por seus costumes, falares e a cultura contornada pelas crenças e mitos da natureza.

¹ Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

³ Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA). Especialização na Faculdade Educacional da Lapa -FAEL, intitulada: Língua Portuguesa- Redação e Oratória.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar no conto *A Feiteira*, na premissa do imaginário amazônico. Para tal, a base desta pesquisa está organizada na teoria de João de Jesus Paes Loureiro: *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* (2015), principalmente no que tange à escrita de *A poética do imaginário*. Também utilizamos a base teórica de Laplantine e Trindade: *O que é imaginário* (2012), na qual se coloca definições acerca do imaginário.

Análise literária do conto

É fato que a Amazônia lapida a visão do homem amazônico, através do imaginário que envolve todo encantamento firmado neste espaço. Suas impressões sobre o místico revela a verdade que ele crê instaurada nas encantarias dos rios e da natureza na certeza de explicar o sobrenatural. Segundo Laplantine e Trindade, (2012, p. 8) o imaginário,

de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção (...). O imaginário, ao liberar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens.

Como pode ser percebido na passagem da obra:

Eu não lhe podia ouvir tais leviandades em coisas medonhas e graves sem que o meu coração se apertasse, e um calafrio me corresse a espinha. Quando a gente se habitua a venerar os decretos da Providência, sob qualquer forma que se manifestem, quando a gente chega à idade avançada em que a lição da experiência demonstra a verdade do que os avós viram e contaram, custa ouvir com paciência os sarcasmos com que os moços tentam ridicularizar as mais respeitáveis tradições (...). Peço sempre a Deus que me livre de semelhante tentação. Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. (SOUSA, 2017, p. 16).

Nesta passagem do conto se torna nítida a crença que o personagem Estêvão deposita nas narrativas passadas de geração em geração e, ainda percebemos a forte conservação do imaginário, haja vista que ele afirma não ser capaz de contrariar o que lhe é contado, por mais admirável que seja, isto é, o imaginário pode ser algo inventado ou mesmo improvisado, mas na percepção de Estêvão é real, e ele confia cegamente.

Podemos considerar também o seguinte trecho, em que o personagem Estêvão faz um questionamento: “Quem não reconhece à primeira vista essas criaturas malditas que fazem pacto com o inimigo e vivem de suas sortes más, permitidas por Deus para castigo dos nossos pecados?” (SOUSA, 2017, p. 18-19). Neste fragmento, o personagem faz uma indagação acerca do conhecimento do imaginário acerca da feiticeira, afirmando que todos pelos arredores têm conhecimento da feiticeira e guardam consigo sem duvidar da verdade desse imaginário.

Essa visão de crença nas encantarias amazônicas deriva da vivência do homem amazônico com a natureza, pois, muitas vezes, para o nativo, a intimidade com essa atmosfera mítica concebe um mundo fantástico, com seres fantásticos reais, em sua concepção. Desta feita, o visitante, ao vislumbrar esse imaginário, entra em conflito, dado que essas crenças estão fora do seu imaginário.

Do olhar do outro decorre a incredulidade e o ceticismo. Isso porque esse imaginário não pertence a quem vem de fora, por isso, tampouco se encanta de imediato com essa atmosfera amazônica. É o podemos observar com o escritor da Literatura brasileira, Mário de Andrade em seu diário de viagem, *O turista Aprendiz*, quando ele, passando pela foz do Amazonas com destino a Belém do Pará relata que não encontra encantamento na vastidão e imensidão amazônica. Dito isso, revela o olhar do observador, do alguém que se encontra deslocado de seu lugar de origem.

Nas palavras do escritor: “A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam tão no longe fraco que a gente não encontra nada que encante.” (ANDRADE, 2015, p. 68) Afirma ainda que “o

Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime” (ANDRADE, 2015, p. 68).

Como um visitante, a imensidão amazônica se apresenta monótona, haja vista que não faz parte da vivência dele. Ao se portar fora da experiência de vida do turista, não há intimidade que permita uma percepção do peculiar e diferente presente nos rios e nas matas, dando espaço para esse olhar desencantado carregado de monotonia.

Nesse sentido, a obra de Inglês de Sousa permite-nos verificar esse olhar do observador, advindo de fora acerca do universo mítico da Amazônia, por meio da atuação de Antônio de Sousa, personagem também do conto *A feiticeira*:

O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras (SOUSA, 2017, p. 16).

Essa é uma descrição de Antônio de Sousa realizada por Estêvão, que inicia seu relato de histórias, no qual o tenente Antônio é uma das personagens destacadas. A partir disso, evidencia-se o caráter cético do tenente ao se referir aos mistérios e crenças da Amazônia, neste conto, à personagem Maria Mucoin. Segundo a descrição feita na narrativa do velho Estêvão, o tenente Antônio mostrava com as suas ações a sua descrença nesses mistérios, tanto que realizava feitos contrários a qualquer pessoa que acreditasse nesses fenômenos.

Apontava à lua com o dedo, deixava-se ficar deitado quando passava um enterro, não se benzia ouvindo o canto da mortalha, dormia sem camisa, ria-se do trovão! Alardeava o ardente desejo de encontrar um curupira, um lobisomem ou uma feiticeira. Ficava impassível vendo cair uma estrela e achava graça ao canto agoureiro do acauã, que tantas desgraças ocasiona. Enfim, ao encontrar um agouro, sorria e passava tranquilamente sem tirar da boca o seu cachimbo de verdadeira espuma do mar. (SOUSA, 2017, p. 16-17).

A partir desta descrição, percebemos a atitude do tenente corroborando com o seu olhar de incredulidade perante a realidade imaginária traçada pelo universo mitológico. Por isso, na sua constância cética zomba do olhar místico permitido pelos seres mitológicos como, o lobisomem, o curupira, o acauã ou a feiticeira. Desse modo, ao se deparar com Maria Mucoim, a personagem tida como feiticeira por outros personagens, não a vê como uma bruxa, mas como alguém desfalecido, debilitado visualmente:

Uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que, quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só!, comprido e escuro. (SOUSA, 2017, p. 18).

Com essas impressões a partir do olhar físico sobre Maria Mucoim, o tenente permanece crédulo da inexistência da feiticeira, a aparência daquela conhecida e misteriosa senhora não o influenciou. Contudo, mostra-se atrevido, sarcástico ao se dirigir à velha para questionar sobre a natureza de vida dela. Na fala do personagem: “Então, tia velha, é certo que você tem pacto com o diabo?” (SOUSA, 2017, p. 19).

Não obtendo resposta da velha feiticeira, insistiu com ataques verbais a fim de afirmar a sua visão cética diante da crença de sua natureza diabólica que a cercava por quem a conhecia. Como vemos na seguinte passagem: “Mas não se mostrou vencido, que de rija têmpera de incredulidade era ele. Começou a dirigir motejos de toda espécie à velha, que se retirava lentamente, curvada e trôpega.” (SOUSA, 2017, p. 20).

Por fim, compreendendo que nada conseguiria provar, em outro momento dirigiu-se à casa de Maria Mucoim no intuito de revelar a verdade por traz do mistério que o povo acreditava que a velha detinha como a feitiçaria. Na fala do tenente:

Venho disposto a tirar a limpo as suas feitiçarias. Quero saber como foi que consegui enganar a toda esta vizinhança. Hei de conhecer os meios de que se serve. (...) Não saio daqui sem ver o que tem em casa. (SOUSA, 2017, p. 22).

Com essa relutância Antônio Sousa demonstra uma afronta à afamada feiticeira se atrevendo a adentrar sua casa, sua intimidade a fim de fomentar o seu pensamento rascível, e comprovar a sua descrença julgado por ele como verdade. Este momento representou o último intento de afirmar o seu olhar duvidoso.

Partindo dessa visão do outro ao imaginário do homem amazônico, concebe-se também um fenômeno chamado *sfumato*, este que tomando como referência as contribuições de Paes Loureiro (2015) é possível compreender que seja uma linha entre o que é real e o que é imaginário, ou seja, constitui-se como uma relação de limite que se dá de modo tão homogêneo ao ponto de não se conseguir distinguir o que é, e o que parece ser real.

No conto *A Feiticeira* de Inglês de Sousa é possível identificar a predominância do *sfumato* nos seguintes trechos: “- Não entre, branco, vá-se embora. Surpreso, o tenente Sousa estacou, mas, logo, recuperando a calma, riu-se e penetrou na cabana.” (SOUSA, 2017, p. 22) Neste momento, o tenente começa a mostrar certo temor em relação à feiticeira, mas ainda se mantém firme aos seus princípios de não acreditar em crenças.

Já na passagem: “Parecia-lhe que se moviam os ossos humanos, amontoados a um canto, e que das cumbucas corria sangue vivo. Antônio começou a arrepender-se da imprudência que cometera.” (SOUSA, 2017, p.23) Antônio de Sousa novamente mostra estar se deixando envolver pela áurea das encantarias que até então não acreditava ser possível.

Em dado momento o tenente sem se dar conta acaba invocando Jesus e Maria e assim passa a perceber que entre o real e o imaginário existe uma ligação subjetiva.

Num lance certo, conseguiu ferir o bode no coração, ao mesmo tempo que dos lábios lhe saía inconscientemente uma invocação religiosa.

- Jesus, Maria!

O diabólico animal deu um berro formidável e foi recuando cair sem vida sobre um monte de ossos; ao mesmo tempo o gato estorceu-se em convulsões terríveis, e o urubu e a coruja fugiram pela porta aberta. (SOUSA, 2017, p.23-34).

No trecho:

A Mucoim, vendo o efeito daquelas palavras mágicas, soltou urros de fera e atirou-se contra o tenente, procurando arrancar-lhe os olhos com as aguçadas unhas. O moço agarrou-a pelos raros e amarelados cabelos e lançou-a contra o esteio central. Depois fugiu, sim, fugiu, espavorido, aterrado. Ao transpor o limiar, um grito o obrigou a voltar a cabeça. A Maria Mucoim, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida, cavava a terra com as unhas, arregaçava os lábios roxos e delgados, e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer transpassar-lhe o coração. (SOUSA, 2017, p.24).

É o momento em que o tenente passa a confrontar seus próprios ideais dando espaço assim ao que Loureiro (2015) define por *sfumato*, visto que, Antônio Sousa “espavorido”, já não sabia identificar o que era real e o que era resultado do imaginário popular divulgado pela vizinhança em torno da feiteiceira.

Considerações finais

Diante dessa pesquisa constatamos que o imaginário amazônico continua conservado na crença popular e reproduzido em diversas obras que retratam a cultura amazônica, como no recorte *A feiteiceira*, do livro *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa. Essa conservação é percebida durante todo o conto pela referência a seres do imaginário popular, como o acauã, a feiteiceira, o curupira e etc., os quais são considerados importantes para a realidade mítica e encantada, influenciando no imaginário do homem.

Nessa perspectiva, mostrar esse universo mitológico através de conto produzido por um escritor amazônico, torna-se importante para o conhecimento da realidade cultural vivenciada pela sociedade amazônica.

Por fim, consideramos que, apesar deste trabalho ser apenas uma análise de um recorte, torna-se relevante para futuras pesquisas que

abordem a temática do imaginário amazônico mantendo uma relação com o universo literário.

Referências

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. 4ª ed. Belém, PA: Cultural Brasil, 2015.

RAMOS, João Antonio. Inglês de Sousa na Paris das Selvas. Academia dos esquecidos. In: **Conhecimento prático**: Língua portuguesa. 26ª ed. Out. São Paulo: Escala Educacional, 2010, p.15. (Impressa).

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**: A Feiticeira. Vol.1. Jundiá, São Paulo: Cadernos do mundo inteiro, 2017.

Capítulo 04

A literatura amazônica como reconhecimento de identidade cultural: algumas notas reflexivas sobre este ensino ¹

Lorena Bastos Chaves ²

Waldinett Nascimento Torres Pena ³

Introdução

Este trabalho apresenta uma discussão, que surgiu a partir de observações feitas ao longo da graduação e principalmente durante a pós-graduação, a respeito da quase ausência da Literatura Amazônica na educação básica, uma vez que é possível notar diante de uma rápida passagem pelas turmas de Ensino Fundamental que os alunos têm pouco ou nenhum contato com textos e autores paraenses, e os alunos do Ensino Médio, quando o têm é primordialmente de uma forma breve. E, ainda se resumem em discussões em torno do folclore e das comemorações desta data festiva no calendário escolar.

Isto posto, esta análise estabelece uma reflexão a respeito desta quase ausência da Literatura Amazônica na educação básica, considerando a importância desta Literatura para o desenvolvimento do aluno e

¹ Este trabalho é o resultado de minha pesquisa de monografia.

²Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará. Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

³Graduada em Letras e Artes (UFPA 1978) e Especialista em Língua Portuguesa numa abordagem textual (UFPA-2005), mestranda em Ciência da Educação pela Universidade de Columbia - Py, Participante do Núcleo de Estudos Linguísticos e Literários - NELL e membro do Grupo de Pesquisa Linguagens e Tecnologias Professora substituta da Universidade do Estado do Pará em turmas de graduação e de especialização na interiorização da UEPA.

reconhecimento de sua cultura e identidade como sujeito pertencente de uma sociedade. Essa discussão resulta em análises acerca de práticas e meios eficazes para incluir os escritos literários da Amazônia, bem como os autores da região, em sala de aula, de forma que possibilite ao aluno ter contato com a produção literária de sua região e permita que ele se reconheça como um elemento desta produção, visto que o leitor tem um importante papel para a interpretação e recepção de uma obra.

A metodologia adotada neste capítulo é de cunho bibliográfico, por meio de estudos de Fares (2011), Fernandes (2014), Nunes (2005) e Brandão (2002), a respeito de como se configuram os escritos amazônicos no cenário literário brasileiro. Além disso, serão utilizados também os estudos de Cândido (2011) e Zunthor (2014), para melhor entender a relação dessa literatura regional em meio à realidade da Literatura Brasileira. A construção desse trabalho irá fazer uso também dos estudos realizados em algumas reflexões sobre nossa própria experiência de sala de aula que possibilitarão uma melhor compreensão do leitor enquanto parte importante da literatura, sob o olhar da recepção do texto literário.

Reflexões sobre a problemática da Literatura na sala de aula

Sabe-se que a Literatura é estreitamente ligada ao contexto histórico e social por apresentar, em suas manifestações artísticas, representações e expressões da realidade em que está inserida. Dessa forma, os escritos literários representam costumes de uma sociedade, retratando, assim, sua cultura. A respeito disso, é bastante visível o fato de que a Literatura brasileira é frequentemente marcada pela estética europeia, pois, sendo a Literatura um ato político, reforça as marcas e vestígios da cultura dominante, destacando, principalmente, a realidade da classe média, optando por discutir os temas mais universais da arte literária. Referente a essa questão, Santiago citado por Fernandes (2004) discorre que:

A universalidade ou bem é um jogo do colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da

imposição da história europeia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e as reações dos dominados. (SANTIAGO apud FERNANDES, 2004, p. 112).

Em virtude disso, muitos escritos são desvalorizados pela crítica literária, como é o caso da Literatura Amazônica, por não se limitarem especificamente em discutir questões universais. No entanto, a partir do século XX, com o Modernismo, a Literatura incorpora uma nova postura, pois esta estética literária trouxe mais liberdade na escrita e também na temática, visto que os modernistas estavam com uma proposta de redescobrir os “brasis” que existiam no Brasil. Bosi (2006, p. 354) considera que esse movimento foi “(...) um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira.”, ou seja, dar lugar às vozes que eram silenciadas por conta da crítica literária, dando uma oportunidade para as diversas literaturas existentes nas regiões brasileiras, (como a literatura feminista, literatura amazônica, literatura afro, entre outras), literaturas essas que são consideradas “das margens”, por não serem canônicas. Apesar da grande movimentação que gerou essa proposta de uma nova era no mundo literário, ela não progrediu por muito tempo, uma vez que a Literatura voltou a ser centralizada no sudeste do país, mais especificamente no eixo RJ/SP. Com isso, a Literatura Amazônica e outras literaturas foram novamente marginalizadas, sobretudo por exprimir temáticas de cunho regional, consideradas exóticas, causando um estranhamento na grande crítica literária.

A Literatura Amazônica destaca-se, dessa forma, por retomar a cultura e os costumes do povo em seus textos, utilizando exemplos que enfatizam em seus enredos fictícios, marcas e símbolos da região, como é o caso do rio, fazendo com que seus aspectos temáticos se concentrem como afirma Nunes (1998), quase que exclusivamente, entre rio, a floresta e imaginário popular. É bastante comum ver os autores, da Amazônia, utilizarem o binômio rio x floresta para dar vida aos seus personagens,

criando uma referência e um cenário principal para as obras amazônicas. Além disso, o imaginário popular está muito presente nos escritos da Amazônia, em virtude da riqueza de lendas e mitos existentes aqui; as lendas, entendidas nesse estudo como narrativas escritas ou orais, de caráter maravilhoso, no qual os fatos históricos são deformados pela imaginação popular, enquanto os mitos representam as narrativas dos tempos fabulosos ou heroicos, que possuem significação simbólica. Geralmente ligada à cosmologia e a deuses, os mitos são criados para justificarem algo que não tinha explicação na Terra ou não poderiam ser explicados.

Essas características tornam os escritos amazônicos uma Literatura das bordas ou da margem, como são chamadas as literaturas que não são muito expandidas, que não canônicas e quase não são vistas na educação básica. Isso porque, a crítica literária pontua que muitos autores acabam pecando pela “regionalice”, que diz respeito à forma como são estruturados os aspectos léxico-semânticos do texto, utilizando rimas e enredo pobres, limitando sua escrita aos aspectos regionais, ignorando as características universais que toda arte literária deve apresentar. Ademais, o fato da forte presença de narrativas maravilhosas na Literatura Amazônica faz com que ela seja menosprezada que não consiga ser incluída e aceita, pois a percepção que a maioria da sociedade tem é que o maravilhoso seja um elemento da ingenuidade.

Todavia, é preciso considerar que não existem aspectos regionais sem que exista o universal e vice e versa. Nesse sentido, faz-se necessário, como afirma Fernandes (2004) encontrar o “entremeio” na produção amazônica, considerando a denominação Literatura da Amazônia, entendendo e percebendo a necessidade de respeitar a identidade local, mas levando em conta que só existe uma identidade a partir da visão do outro, das diferenças existentes na universalidade.

A marginalização da Literatura Amazônica pela crítica impede que ela alcance um público maior, inviabilizando muitas possibilidades de estudos e discussões nesta área, devido à falta de acesso a essas leituras. Apesar do grande número de autores e obras literárias amazônicas, poucos são

conhecidos e reconhecidos pela população e por estudiosos. O que dificulta, principalmente, a abordagem de estudos e aprofundamentos na Literatura Amazônica é o fato de que mesmo nos cursos de graduação em Letras, há poucas realizações de discussões nesta área, sendo pequeno, por exemplo, o número de trabalhos de conclusão de curso que apresentam pesquisas referentes aos escritos literários da Amazônia. Há poucos projetos de leituras nas escolas que contribuem para não divulgação dessa Literatura, poucas publicações e edições dos livros o que faz com que o professor na educação básica acabe trabalhando com autores canônicos, os clássicos literários universais, o que é muito importante, de fato, porém é necessário que o aluno tenha contato com obras da sua região.

Essa quase ausência de estudos mais aprofundados, que contextualizem a obra literária a fim de que ela possa dialogar com a realidade do aluno, acarretam em um maior problema, que movimenta essa discussão, que é justamente a projeção dessas consequências na educação básica, onde a discussão a respeito da Literatura Amazônica é quase inexistente. E quando essa literatura tem passagem para escola é apenas na semana do folclore, através de apresentação de lendas, contos da região e pesquisas sobre comidas típicas, ou seja, a escola, na maioria das vezes, limita os estudos acerca da Literatura da Amazônia apenas às lendas amazônicas – que são, realmente, um patrimônio da nossa cultura, que deve ser valorizado na escola e em todos ambientes – e consequentemente deixa de apresentar ao aluno uma variedade de textos e histórias sobre a sua região que provavelmente vai remeter à sua história de vida, mas que não fique somente nisso.

É possível observar que na educação básica, principalmente no Ensino Médio, o aluno é bombardeado pelo maior número possível de autores e obras literárias, para cumprir com um cronograma ou planejamento anual, executando, na maioria das vezes, um estudo superficial, sem refletir mais profundamente as questões mais relevantes do texto, desconsiderando a realidade do aluno e o que ele realmente precisa ter conhecimento. Sabe-se que é de extrema necessidade colocar o aluno em

contato com leituras que o permitem permear por diversos ambientes e questões, pois é especialmente na educação básica que o aluno desenvolve os primeiros acessos à leitura, e que isso possibilite uma maior interação com o meio em que vive, focando nas experiências íntimas dos leitores, uma vez que a leitura é capaz de promover no sujeito o reconhecimento de sua identidade e de sua cultura. Brandão (2002) discorre em seus estudos justamente sobre a importância de se trabalhar ciência e educação visando proporcionar a um conhecimento no educando que o faça ter consciência de seu papel na sociedade como sujeito político, ativo e transformador de seu meio.

Literatura Amazônica como identidade e reconhecimento

A Literatura é bem mais que a mera exposição de suas características, divisões de suas gerações e datas históricas. Ela é muito mais que apenas os conhecimentos objetivos que são repassados, na maioria das vezes, em sala de aula. Muito pelo contrário, a Literatura como a arte é subjetiva. Ela permite uma entrega do autor e do leitor que se deixam envolver nas linhas e entrelinhas do texto literário.

Ao descrever a respeito da Literatura, Cândido destaca:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. (CÂNDIDO, 2011, p. 174).

Ao explanar sobre a Literatura em uma palestra, o autor se refere a ela como um instrumento da educação que forma personalidades, que tira o leitor de sua zona de conforto e constrói outro mundo na sua imaginação. Ele considera que ela “humaniza em sentido profundo, porque faz viver”, pois permite ao leitor que conviva e tenha acesso a realidades diferentes das quais ele conhece e dessa forma possibilita que ele se sensibilize

com as diferenças e as admita, proporcionando que ele tenha contato com o sentimento de alteridade, colocando-se no lugar do outro ao ter contato com uma realidade até então desconhecida por ele.

Sobre esse poder de humanização da Literatura, o autor pondera:

Entendo aqui por humanização o processo que confirma ao homem aqueles traços que reputamos essenciais, o exercício da reflexão, aquisição do saber, a disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para natureza, sociedade, e o semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 117).

Mas também, a Literatura deve ser vista como uma manifestação cultural e artística do autor de um determinado povo, levando em consideração o fato que ela transmite conhecimentos a respeito de uma cultura, de uma sociedade de acordo com o contexto da obra. Dessa forma, pode-se entender a Literatura como uma forma de identificação e reconhecimento do aluno, uma vez que seus escritos trazem retratos da realidade. E reconhecer a Literatura desta forma significa propiciar ao aluno que ele se encontre nos escritos, fazendo com que o texto lido por ele faça sentido dentro de sua vida, visto que ele está reconhecendo, assim, traços de sua cultura e de seu cotidiano.

Entender que a Literatura pode ser fonte de reconhecimento e identificação do aluno possibilita uma maior aceitação da Literatura pelos discentes, já que a prática da leitura se tornará mais interessante quando o leitor puder também se identificar, vê-se naquele texto. Nesse âmbito, levar textos para sala de aula que façam sentido para o aluno é fundamental para que a leitura seja de fato relevante para ele. Sobre isso, Zumthor discorre:

Compreender-se não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo o texto poético é, nesse sentido performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a

materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o a meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético. (ZUMTHOR, 2014, p. 55).

A respeito disso, a recepção literária abordada por Zunthor (2014) e estudada por Fares (2011), vem justamente colocar o leitor como elemento importante no processo de significação da obra, considerando ele como centro das reflexões do texto, construindo o sentido deste texto a partir das experiências do leitor ressurgidas através da leitura feita por ele. A maneira como o leitor recebe um escrito que contém traços da sua vida, da sua vivência, faz todo sentido para que ele se aproxime do texto e incorpore o hábito da leitura. A autora e estudiosa, Fares (2011, s/p) disserta sobre seu projeto referente à recepção da Literatura Amazônica em seus projetos:

Assim, o, então, Projeto de Iniciação Científica “Literatura: recepção das poéticas amazônicas” surge a partir da necessidade de romper duas barreiras muito fortes na área literária. A primeira refere-se ao leitor, que desde o surgimento da crítica literária sempre foi deixado de lado, e, felizmente, começa a ser recuperado pela Estética da Recepção, que considera, como o nome já indica, a experiência estética do receptor. O segundo entrave diz respeito ao desconhecimento e ao desprestígio da literatura de expressão amazônica, tanto em nível regional quanto em nível nacional, e a certeza da qualidade estética dessa produção feita de grandes autores e grandes obras e da necessidade de valorização.

É imprescindível pensar no aluno como parte principal desse processo de conhecimento e propiciar um ambiente escolar que lhe atraia e que tenha significado para ele, por isso é importante considerar os aspectos da recepção literária como um excelente objeto de estudo para fundamentar as aulas de Literatura, porque a prática da leitura é uma atividade essencial no desenvolvimento do aluno, que contribui diretamente

para sua formação escolar e para os processos sociais do dia a dia como cidadão, portanto é necessário que a escola se empenhe em desenvolver um trabalho eficaz, com estratégias que lhe despertem interesse, sobretudo pela Literatura.

Rompendo padrões/ barreiras

É importante lembrar, que pouco se contribui para que esta Literatura tenha mais espaço na educação básica, especialmente se levar em consideração que os livros didáticos utilizados em sala de aula apresentam conhecimentos distantes da cultura amazônica, impelindo ao professor que centralize os estudos da Literatura nos clássicos literários. Cabe ao professor da educação básica da região amazônica, após reconhecer a Literatura como reflexo da sociedade e identificação de uma cultura, possibilitando o reconhecimento do indivíduo, trazer essa Literatura regional para o espaço escolar. E esse trabalho precisa ser iniciado pelo professor, pois é o professor quem deve romper as barreiras do universal, desmistificar a marginalização da Literatura Amazônica e abrir novos campos de análises literárias.

Deste modo, é necessário que o professor enfrente essa problemática e busque seus próprios métodos de ensino que possibilitem um melhor rendimento do conhecimento literário ao aluno. Inclusive, esta discussão está amparada pela Matriz de Referência de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, presente na passagem do texto:

Analisar, interpretar e aplicar recursos expressivos das linguagens, relacionando textos com seus contextos, mediante a natureza, função, organização, estrutura das manifestações, de acordo com as condições de produção e recepção.

H15 - Estabelecer relações entre o texto literário e o momento de sua produção, situando aspectos do contexto histórico, social e político.

H16 - Relacionar informações sobre concepções artísticas e procedimentos de construção do texto literário.

H17 - Reconhecer a presença de valores sociais e humanos atualizáveis e permanentes no patrimônio literário nacional. (BRASIL, 1997, p. 3).

Assim sendo, é preciso que o professor, a princípio, entenda que, sendo ele o maior responsável pela transmissão do conhecimento em sala, faz-se necessário estar atento ao tipo de metodologia que está adotando em sala para que não faça da escola um espaço excludente, que perpetue com a marginalização de certas literaturas. É preciso que ele esteja disposto a sair de sua zona de conforto e acomodação para ir em busca de novas formas de propagar o ensino, pois decidir trabalhar a Literatura Amazônica é estar ciente de que os estudos na área são poucos e nem sempre de fácil acesso, mas é fundamental valorizar a Literatura da nossa região e começar expandi-la entre a educação básica.

É importante salientar que não se trata de tornar a Literatura Amazônica a única Literatura vista em sala de aula ou vista com mais aprofundamento, deixando de lado autores clássicos e obras canônicas que são importantíssimas na Literatura de forma geral. Todavia, é dar visibilidade aos escritos da nossa região, valorizando o que é nosso e enaltecendo nossa cultura, haja vista que, reconhecer nossa cultura e colocá-la como objeto de estudo, deve partir de nós. E o professor deve fazer essa aproximação da realidade do aluno com o conhecimento que ele está recebendo na escola, visto que muito se discute sobre o conhecimento fazer sentido para o discente. A respeito disso, Fares (2011, p. 1) pergunta:

Como cada um de nós, a maioria professores de ensino superior ou estudantes de pós-graduação, está contribuindo para minorar essa situação? A discussão sobre o distanciamento daquilo que se ensina do aluno que recebe é grande.

O professor deve, portanto, criar estratégias para inserir a Literatura Amazônica na educação básica de forma leve e interessante, não apenas através das lendas folclóricas como é mais comum. É oportuno que ele leve poemas, contos ou romances de fácil entendimento, inicialmente, e que façam alusões ao cotidiano do aluno, seja ele criança, seja adolescente, permitindo que o texto trabalhe a imaginação dos alunos e as experiências.

Para isso, é interessante que se utilize de autores que recontam histórias da infância, da juventude, que remontam lugares, momentos, elementos que façam parte da vivência do aluno como morador da região amazônica, para que ele se reconheça no texto e se interesse pela leitura.

A respeito de autores para se trabalhar com os alunos da educação básica, têm-se na Literatura Amazônica, vários e Vicente Salles chama atenção para explorar temáticas culturais em nessas obras, desenhando todo cenário paraense em nesses textos, por exemplo:

O tempo tinha passado. Já não se via crianças correndo de velocípede e de bicicletas. Também, se a construção daquele monstro demorou tanto, tanto. Elas cresceram. Nem havia nascido mais criança para brincar na praça, nem mulequim para panhar manga balada com baladeira certa de legítimo cidadão arco-e- flecha. (SALLES, 2010, p.18).

Salles registra fatos e acontecimentos importantes da região, discorre sobre costumes da época, descrevendo locais importantes, possibilitando o despertar de lembranças e reminiscências de um passado importante para a história do Pará.

Outro autor que pode ser trabalhado com bastante facilidade em sala de aula é Thiago de Mello, que descreve em suas obras as belezas da Amazônia, seus rios, florestas, igarapés, e , conseqüentemente, a vida do caboclo amazônico, dos ribeirinhos.

No silêncio do igarapé, ele sabe ouvir o ar se agitando entre as guelras do pirarucu, peixe de fôlego largo. O capim-arroz, o perimembeca, amanhece de lâmina mordida, o pescador logo fica sabendo que o peixe-boi andou comendo por ali, de madrugada (MELLO, 1998, p. 30).

Além desses, têm-se a bastante conhecida autora paraense Eneida de Moraes, Bruno de Menezes, Jaques Flores, Adalcinda Camarão e etc., que contam estórias que traçam a vida paraense, que trazem memórias do tempo passado, com riqueza de detalhes, fazendo com que o leitor consiga visualizar as marcas históricas e individuais narradas nos textos desses autores.

Além de Dalcídio Jurandir, que é considerado por vários estudiosos o maior romancista da Amazônia, o autor que discorre em suas obras muito sobre o dia a dia do paraense, de seus feitos, dificuldades e sentimentos. O autor possui um conjunto de obras denominado Ciclo Extremo-Norte, que traça a vivência do paraense do interior, que se muda para a cidade buscando uma vida melhor.

Buscando o conhecimento de autores e obras amazônicas é mais fácil levar esta Literatura Amazônica para a sala de aula. E, cabe ao professor inserir estratégias que mais interessem ao seu público-alvo, fazendo o uso desses autores mencionados, entre outros diversos que existem aqui. Uma boa estratégia que pode ser adotada nas aulas de Literatura é apresentar aos poucos os escritos literários da Amazônia aos alunos, como uma forma de leitura prazerosa. O professor pode também após o primeiro contato, questionar as temáticas reconhecidas nas obras lidas, promovendo uma discussão levando em considerações os conhecimentos prévios dos alunos a respeito do assunto abordado.

Outra proposta pode ser a solicitação de que os próprios alunos façam pesquisas e levem para a sala de aula, obras de autores amazônicos até então desconhecidos por eles, buscando informações biográficas e outras que acharem relevantes. Levantar temáticas das obras e debatê-las é um ótimo meio para familiarizar esta Literatura na escola, aproveitando para convidar os alunos a buscar obras que possuem temáticas semelhantes a sua vida, ao seu dia a dia.

Culminando esses trabalhos, o professor pode organizar, juntamente com os alunos e direção da escola, uma feira de apresentações das discussões levantadas por eles a respeito da Literatura Amazônica, ou promover um dia de apresentações em sala mesmo, para que os alunos reúnam todo conhecimento adquirido a respeito da disciplina e relacione com sua realidade. É relevante também que essas apresentações e trabalhos sejam realizados de forma lúdica, mas também avaliativa, estabelecendo atividades escritas para promover também o ensino da língua.

Considerações Finais

Após essas observações e reflexões, cabe analisar as práticas pedagógicas adotadas em sala de aula, questionando qual o sentido do saber que está sendo repassado, dadas as condições que ele não está possibilitando ao aluno o reconhecimento de sua identidade pessoal/ e cultural. Discutindo a inserção de práticas que visam trabalhar a Literatura Amazônica fazendo um diálogo estreito com a realidade dos educandos, resultando assim em uma educação libertadora e transformadora, que sejam também do interesse do aluno.

Dessa forma, o professor precisa mostrar comprometimento com o seu trabalho, saindo de uma situação cômoda que é sempre trabalhar com os mesmos autores clássicos para ir em buscar do novo, do desconhecido. E reconhecer que trabalhar a Literatura Amazônica em sala de aula não permite apenas que o aluno se reconheça como sujeito participante de uma sociedade, mas também possibilita a ele o contato com variedade de textos e escritos, diversificando seu leque de leitura e, conseqüentemente, contribuindo diretamente para a desenvoltura de sua escrita.

Logo, é possível concluir que a escola possui um papel fundamental na formação do indivíduo, por isso ela precisa estar atenta à forma como o conhecimento está sendo repassado para seus alunos. É preciso que o aluno tenha acesso às teorias, aos conhecimentos objetivos, que são imprescindíveis, mas é preciso também que a sua imaginação seja alimentada, a sua identidade seja reforçada e sua voz nunca seja calada.

Referências

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa**. Brasília: Secretaria de educação Fundamental. 1997, 144p.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FARES, Josebel Akel. **O não lugar das vozes literárias da Amazônia na escola**. XX EPENN, Manaus, 2011.

FERNANDES, José Guilherme S. **Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica?**. VIII Feira Pan-Amazônica do Livro, Belém PA, 2004.

MELLO, Thiago de. **Amazonas**: águas, pássaros, seres e milagres do pedaço mais verde do planeta. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

NUNES, Paulo. Literatura Brasileira de Expressão Amazônica. In: **Contribuições para a conceituação e caracterização da Literatura Brasileira de Expressão Amazônica**. Belém: EDUNAMA, 1998.

SALLES, Vicente. **Estórias do Eldorado nos tempos calamitosos da devastação contadas pelo cidadão-de-arco-e-flecha e escritas pelo folclorista e historiador Vicente Salles**. Brasília: Thesaurus, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify portátil, 2014.

Capítulo 05

As memórias, o imaginário amazônico e a construção de identidade nas narrativas de *Dois Irmãos* e *O Rebelde* ¹

Cristiane de Mesquita Alves ²

José Guilherme de Oliveira Castro ³

Joyce Cristina Farias de Amorim ⁴

Introdução

À Neusa Presller, por tudo o que foi e é de especial, em nossas vidas (In memoriam).

A memória é um recurso responsável por permitir ao indivíduo “esta chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 2012, p. 39) dos acontecimentos de sua própria história para compreender a formação de sua identidade como ser no mundo social. No entanto, muitas vezes, há narrações em que pessoas não protagonizam seus relatos, vivem em torno

¹ Este capítulo é uma reescrita/revisada e adaptada para esta publicação. Sua escrita partiu de uma comunicação oral apresentada no I CONIFID – I Congresso Internacional de Ficção, Identidade e Discurso (UFMA- MA), em 2016, com o título: Entre- lugares nas memórias e no imaginário na construção da identidade nos entre-discursos de Nael e Luís. Parcialmente, foi publicado In: SANTOS, Naiara Sales Araújo (Org). *Anais dos artigos Completos do I Congresso Internacional de Ficção, Identidade e Discurso*. São Luís: Edefma, 2016.

² Doutora em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA/Bolsista PROSUP/CAPES). Profa Adjunta do ILC/FALEM/ UFPA). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens e Tecnologia (UEPA/ CNPq/). Integrante do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA/UNAMA).

³ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor titular da Universidade da Amazônia. Líder do Grupo de Pesquisa Interfaces do texto amazônico (GITA/UNAMA).

⁴ Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC- UNAMA). Professora de Inglês (Efetiva/SEDUC) vinculada à 11ª URE. Atualmente lotada na EEEM Inácio Moura (Sto Antonio do Tauá) e EETEPA (Vigia). Licenciada em Letras Port/Ing e Espanhol. Pós-graduada em Linguística Aplicada ao ensino/aprendizagem da língua inglesa; Pós-graduada em Educação e novas tecnologias; Pós-graduada em Docência em Libras. Mestre em Comunicação, linguagens e cultura (PPGCLC- Unama).

das histórias de outras, mesmo sendo a voz portadora dos fatos e de certa forma, *donas das ações*. (grifo nosso).

Nesses tipos de relatos, esses narradores ganham mais expressões, e são instigados a pararem e “anularem” o presente, mesmo que temporariamente, dando espaço para que o pensamento leve o espírito até o mundo do passado, firmando-se assim uma vida contemplativa, segundo Bergson (1999), para buscarem captar fatos, imagens, recordações, pistas que responderão dúvidas sobre suas inquietações, e que culminarão na formação de sua identificação social no presente, conseqüentemente, no futuro. E, agora, as reminiscências serão os sustentáculos para que os narradores se apoiem e partam em busca de certezas para as respostas e compreensão de seus momentos presentes.

São nessas perspectivas e realidades memorialísticas que se enquadram Luís e Nael das narrativas em estudo. São eles os narradores de suas próprias histórias, entretanto, nas duas tessituras selecionadas, eles não protagonizam de forma direta. Embora, os dois autores, façam parte de contextos históricos e literários distintos, a maneira de narrar suas respectivas histórias os aproximam magistralmente.

No primeiro texto, *O rebelde*, narrativa do livro *Contos Amazônicos* (1893), do paraense realista-naturalista Inglês de Sousa (1853-1918), o narrador Luís conta a história de sua infância e da sua relação de amizade com o negro *Paulo da Rocha*, no período caótico de revolta popular e política no Pará, que ficou conhecido como *A Cabanagem* (1835- 1840). Essa relação de amizade ajuda o narrador/personagem ao longo da história a construir e a entender a sua própria identidade.

No segundo texto, o narrador do romance *Dois Irmãos* (2000) do escritor manauara e contemporâneo Milton Hatoum (1952), Nael, filho bastardo de um dos gêmeos protagonistas do romance, relata a vida cotidiana de uma família libanesa em Manaus, na época da Ditadura Militar no Brasil, a desconfiguração do espaço aquoso de Manaus na construção conturbada da Zona Franca. O narrador conta os bastidores da vida dos outros e já em uma idade mais avançada, percebe que também viveu nos

bastidores da vida, e agora, depois de anos, pára e começa a lembrar o que viveu – para entender, assim como Luís, narrador do conto escrito por Inglês de Sousa, também sua própria identidade.

Dessa forma, os dois narradores conduzem os leitores por fios memorialísticos e imagísticos de suas lembranças no presente, adultos, para dizê-los o que se tornaram no tempo presente em que os fatos chegaram a serem narrados, com o intuito, assim de criarem perspectivas na vida futura.

Os olhares através da memória e dos imaginários nas narrativas

[...] tudo pode acontecer com aquelas águas que iam e vinham mornas e silenciosas. (JURANDIR, 1991, p.17).

Escrever sobre a região Amazônica já traz, involuntariamente, no leitor, uma sucessão de imagens que remetem à ideia de floresta, aspectos míticos, rios, uma alusão ao elemento água, que povoam a mente do leitor *quase que arbitrariamente*.

Isso se deve ao fato de

[...] Talvez a Amazônia impulse esse olhar universal do escritor. Vejo nesta região um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da “floresta” de todos nós, latino-americanos ou europeus, resultado de sonho de sair de si mesmo à procura do “outro” que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser. (MEDEIROS, 1994, p.198).

Corroborando com o pensamento de Medeiros, esta ideia paisagística descrita acima sobre o universo da floresta, também estão nas duas leituras em discussão neste capítulo, embora uma delas, *Dois Irmãos*, passa-se na cidade de Manaus, em um espaço urbano, que mesmo em um ambiente citadino, a água, o rio, este elemento símbolo do *devaneio* de acordo com Bachelard (1996), ainda esteja presente nas falas e no imaginário de Nael. E de forma muito mais intensa no discurso de Luís, do conto *O Rebelde*, por ser uma narrativa locada em Óbitos, ter passagens por referências à

Santarém, no vilarejo de Vila Bela, localidades em que o elemento água se funde mais na mentalidade das pessoas, e conseqüentemente, mais no narrador Luís.

Isso é interessante porque nos dois textos, este imaginário sobre a Amazônia serve como um cenário peculiar nas duas narrativas, apesar de uma ser escrita com espaços referidos ao Pará e outros a Manaus, a floresta será um dos palcos das encenações da memória para os dois narradores.

Além disso, a presença dos acontecimentos históricos e os recursos memorialísticos e metafóricos podem ser compreendidos como aperfeiçoamento das narrativas porque eles aparecem nos discursos dos dois narradores, como uma forma de explicar como os ambientes sociais participam das recordações individuais e são também responsáveis por criar símbolos dos imaginários das personagens. Nesse sentido:

O simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política etc. Embora não esgotem todas as experiências sociais, pois em muitos casos essas são regidas por signos, os símbolos mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam essas ações. A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 6).

Esses símbolos como, a água, os rios, a floresta são elementos tão presentes nos discursos das personagens de Literatura amazônica. Eles são os representantes não só do imaginário, mas também da própria identidade ribeirinha que eles têm. Além disso, há uma grande importância da memória coletiva e histórica da sociedade na formação da identidade e da memória no indivíduo. Para Halbwachs, elas estão:

Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estive sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu situava neste ou naquele grupo, o que eu compunha com o arquiteto e com as pessoas a quem ele servia de intérprete junto a mim, ou com o pintor (e seu grupo), com a geômetra que desenhou o mapa com um romancista. Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas,

por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2013, p. 31).

Por este motivo, nas narrativas de *Dois Irmãos* e *O Rebelde*, os narradores dão também relevância aos outros para, por meio das falas das outras personagens, possam ser encontradas trilhas, teias, pistas de lembranças, reminiscências que servirão para entrelaçar linhas que costurarão o tecido de identidade dos narradores. Para Halbwachs (2013, p. 32):

Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato- a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os testemunhos de outros sejam os únicos exatos, que eles corrijam e reorganizem a nossa lembrança e ao mesmo tempo se incorporem a ela. Em um e outro caso, quando as imagens se fundem muito estreitamente com as lembranças e parecem tomar sua substância emprestada a estas, é porque a nossa memória não estava como uma *tábula rasa*, e nós nos sentimos capazes de nelas distinguir, por nossas próprias forças, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que a imagem do passado nos trazia.

Esses “testemunhos de outros sejam os únicos exatos” descritos por Halbwachs são o que levam Nael e Luís a contar todos os discursos das personagens (diretos ou indiretamente) que aparecem seja no romance, seja no conto, aos leitores com o intuito de os guiarem na leitura e, também levar a compreender porque eles (narradores) darão ao final das histórias relatadas as suas versões finais sobre os fatos.

Em *Dois Irmãos*, Nael no final do primeiro capítulo do livro, diz “Eu vi esses olhos muitas vezes, não tão acesos, mas tampouco baços. Apenas cansados do presente, sem acenar para o futuro, qualquer futuro.” (HATOUM, 2000, p. 45), ou seja, o narrador já alerta o leitor, que quem não sabe sua identidade, não tem olhos para o futuro sem se conhecer, isso o leva a voltar às reminiscências, para que as mesmas o enveredam para

as verdades de sua história, porque ele só terá esperança no futuro, se conhecer seu passado e compreender seu presente. Por este motivo, tem-se um discurso todo por meio das leituras das lembranças de outras personagens, para que o narrador, depois de reflexões sobre as mesmas, costure essas linhas do passado, forme sua identidade. “Cresci vendo as fotos de Yaqub e ouvindo a mãe dele ler suas cartas.” (HATOUM, 2000, p. 61).

Fotos, cartas, anotações de Yaqub, cenas presenciadas pelos escândalos de Omar, os conflitos que muitas vezes, ele mesmo, o narrador viu e outras que ele mesmo por vontade própria não quis participar como “Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer” (HATOUM, 2000, p. 12), referindo-se a Zana, a matriarca da família libanesa, que era sua avó e não o assumiu como deveria; ou em

Na velhice que poderia ter sido menos melancólica, ela repetiu isso várias vezes a Domingas, sua escrava fiel, e a mim, sem me olhar, sem se importar com a minha presença. Na verdade, para Zana eu só existia como rastro dos filhos dela. (HATOUM, 2000, p. 35).

Ou mesmo em leitura de sua mãe, Domingas, nas conversas com um dos gêmeos Yaqub, ou com o patriarca da casa, Halim. Pessoas que são lembradas pelo narrador para procurar quem de fato seria a portadora da verdade a fim de que ele, Nael, soubesse de sua verdadeira paternidade. “Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai, sempre adiaria, talvez por medo” (HATOUM, 2000, p. 133).

Além de suas idas e vindas ao longo da área portuária de Manaus, as descrições dos casebres, das escolas populares, das tradicionais, os bares, as casa de show, as palafitas das periferias manauaras, a presença dos militares na cidade até a derrubada do casarão de Halim, desde, aproximadamente da década de 1920, para ser construída uma grande loja, na Era, agora, do processo de industrialização de Manaus, são memórias individuais e coletivas presentes no relato de Nael.

Por outra via, também há Luís, narra o conto *O rebelde* adulto, e rememora pessoas, rios, conflitos políticos e populares que marcaram sua

época em um período conturbado de sua infância. Filho de português, apaixonado pelos ribeirinhos, mais especificamente por outro imigrante, Paulo da Rocha, que outrora tinha sido um dos maiores revolucionários da Revolta de 1817, Luís passa o relato todo, caracterizando como *o velho do outro mundo* (SOUSA, 2005), procurando compreender o desdém do pai-europeu- português, em não aceitar a aproximação do filho por aquele homem visto pelas beatas da Igreja como um excomungado, também procura entender a ação de um inimigo e suas razões no período da Cabanagem, descrita como:

Naquele tempo nada causava mais horror à gente branca do que a cabanagem que começava a lançar as garras sangrentas sobre as duas margens do Amazonas. Inimigos encarniçados dos portugueses e dos maçons, os cabanos levavam a todas as povoações os morticínios e o roubo, não respeitando velhos, crianças nem mulheres. (SOUSA, 2005, p. 110).

Pelas razões apresentadas acima, percebe-se que os narradores das duas histórias literárias, vão em busca das reminiscências de suas memórias, de suas experiências, recriam pessoas e o espaço social em que as lembranças foram vividas ou (re) criadas, com a finalidade de buscar qual sua identidade no presente. Mesmo inseridos em duas histórias oficiais do Brasil – Amazônia, em épocas diferentes, Inglês e Hatoum conseguem emocionar o leitor em discursos, carregados de dores, conflitos, inquietações existenciais, e ao mesmo tempo, levam-o a se inserir no relato narrado.

Entre margens, identidade, imaginário e cabanos

A minha imaginação exaltava-se com a singularidade, ao mesmo tempo que uma curiosidade feminina me impelia a buscar a última palavra em todos os segredos, a razão de ser de todos os mistérios. (SOUSA, 2005, p. 100).

O rebelde é a narrativa mais extensa do livro *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa. E se trata da história do narrador/personagem chamado

Luís e sobre a sua grande e conflituosa amizade com Paulo da Rocha. A narrativa tem como contexto histórico a Cabanagem, um período sangrento que assolou o Pará de 1835 a 1840.

Ao narrar sua história, Luís rememora a sua infância, contando como a sua amizade com o velho pernambucano começou e marcou a sua vida por inúmeros motivos, mas, principalmente, por tê-lo salvo da morte. Voltando ao tempo, Luís começa relatando quando viu Paulo da Rocha pela primeira vez e sobre a impressão inexplicável que aquele homem lhe causara. As pessoas de Vila Bela tinham verdadeiro horror ao pernambucano Paulo da Rocha, a quem chamavam *o velho do outro mundo*, porém, Luís admirava aquele homem. Sentia uma ligação muito forte por aquele senhor que aparentava ter em torno de cinquenta anos, algo que nem o próprio Luís sabia explicar:

O velho ríspido e severo, era extremamente bondoso para comigo. Não sei que imã oculto me atraía para aquele mulato de cabeça branca, de quem meus pais não gostavam, e que inspirava a quase toda a população da vila uma antipatia mesclada de horror. (SOUSA, 2005, p. 99).

Amizade inexplicável até para as pessoas de Vila Bela, pois, segundo Luís, “[...] apesar dessa enorme desproporção de idades, ligava-os a uma amizade terna, inexplicável para toda a gente” (SOUSA, 2005, p. 99). Ao contrário das pessoas de Vila Bela, Luís construiu uma imagem de Paulo da Rocha com a mesma ideia de um herói, cujo residia nas suas imaginações de menino.

Foi isso mais ou menos o que senti a primeira vez que encontrei no meu caminho o rebelde de 1817, temido e desprezado ao mesmo tempo. [...] Naquele pobre velho uma voz oculta me indicara um herói das antigas lendas que a minha avó me contava à luz mortíça da lamparina de azeite de andiroba, um homem como eu sonhava nos meus devaneios infantis. (SOUSA, 2005, p. 100-101).

Isso pode ser facilmente justificado nas palavras de Laplantine e Trindade de que:

[...] a imagem que fazemos de uma pessoa que conhecemos na atualidade ou no passado de nossa existência, não corresponde ao que ela é para si, ou para outrem que também a tenha conhecido, pois sempre é uma imagem marcada pelos sentimentos e experiências que tivemos em relação a ela. Atribuimos a essa pessoa qualidades físicas ou morais que, embora ela possa em parte possuir, são aumentadas ou denegridas, mutáveis, transformadas e plenas de significados que lhe fornecemos no percurso de nossas experiências e lembranças vividas e concebidas nos encontros e desencontros que com ela estabelecemos. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 3).

A estranha amizade considerada inexplicável tanto para Luís, quanto para toda a sociedade de Vila Bela se dava por se considerar absurda a ideia de se imaginar qualquer relação amigável entre aquele que representaria o colonizador e aquele que se configuraria no colonizado, ou seja, Luís era de descendência portuguesa e Paulo da Rocha, mulato/cabano, o que consequentemente interfere diretamente na vida de Luís, desencadeando uma crise, um conflito dentro do seu processo identitário, uma vez que, pensando a partir da questão lógica da História, como seria possível estes se tornarem amigos, quando na verdade deveriam ser inimigos, naquela contextualização da Cabanagem? Luís, desde o início revela que o contraditório sempre o atraía. Via-o como herói. Não conseguia vê-lo como inimigo.

O paradoxo é algo marcante nesta relação de amizade, tanto do ponto de vista histórico, quanto pelo ponto de vista do próprio narrador. Do ponto de vista do narrador, este descreve que “tudo no *velho do outro mundo* contribuía para excitar-me a imaginação e avisar o afeto que me inspirava [...] tudo me indicava no pernambucano um personagem ideal fantástico, como eu imaginava os meus heróis”. (SOUZA, 2005, p. 101, grifo do autor). Luís sempre viveu “em contradição de sentimentos e de ideias com os que o cercavam” (SOUZA, 2005, p. 100). Já do ponto de vista histórico, o que se percebe é, claramente, a ideia de ódio entre os cabanos e os portugueses que iniciou com a colonização, ou seja, historicamente falando, “o certo é que o branco e o caboclo se haviam jurado um ódio

eterno” (SOUSA, 2005, p. 110). Esse ódio é claro e vivo na relação entre o cabano Matias Paxiúba e o branco/português Luis Guilherme da Silveira:

Matias Paxiúba, o brasileiro, e Guilherme da Silveira, o marinheiro, tinham-se sempre encontrado inimigos – desde a primeira vez que se viram parecia que todo o ódio das duas raças, a conquistadora e a indígena, se tinha personificado naqueles dois homens, cujos nomes eram grito de guerra de cada um dos partidos adversos. (SOUSA, 2005, p. 111).

Enquanto que na relação entre Paulo da Rocha e Luís, estava vivo apenas na memória deste último, cujo vivia um conflito interior. Pois, Luís estava completamente encantado e admirava-se cada vez mais por Paulo da Rocha, mas isso mudou quando *o velho do outro mundo* revelara ser um dos que apoiava – a seu modo – o ideal cabano. Luís ficou em crise, haja vista que essa revelação abalara a amizade com Paulo da Rocha, no sentido de que como ele poderia ser amigo daquele homem, considerando ser Luís, descendente de português/colonizador? Além da amizade entre um descendente de português e um mulato/cabano/rebelde, houve a situação de que o pároco, que era português, acreditar que a salvação das pessoas de Vila Bela estava nas mãos de Paulo da Rocha, e ao saber que este era rebelde, ficou horrorizado. Luís, tomado por uma consciência de colonizador, agora estava em crise, e considerava um verdadeiro absurdo todo aquele discurso do “mulato que falava em igualdade de raças, em tirania e crueldade dos brancos” (SOUSA, 2005, p. 110). O paradoxo retornava cada vez mais ao discurso de Luís e a crise de identidade, tão discutida por Hall (2000), instaurava-se sobre Luís:

Apesar da simpatia que sentia pelo velho, as suas ideias, os seus sentimentos, contrariavam por tal forma os preconceitos da minha educação, que eu me sentia indignado pela amizade que, apesar de tudo, lhe dedicava. Envergonhava-me a admiração respeitosa que lhe faltava. (SOUSA, 2005, p. 110).

Outra questão era a ideia de que Paulo da Rocha representava maus presságios, era tão forte que certa vez o pai de Luís encontrara com o mulato à porta de sua casa, ficara completamente assustado, pois entendia

que aquela situação representara alguma desgraça que estaria por vir, no caso a própria morte de Guilherme da Silveira.

Com a invasão dos cabanos na casa de Luís, o menino sentindo-se sozinho, foi encontrado por Paulo da Rocha e depois deste esclarecer-lhe o ocorrido com seus pais, Luís começou a sentir que “o antigo ascendente que sobre mim exercia o pernambucano foi-se apoderando de novo do meu espírito. Comecei a ter confiança” (SOUSA, 2005, p. 115).

Toda a narrativa é relatada construindo no leitor, ora impressões positivas, a favor dos portugueses, ora essas impressões recaíam sobre a situação e o objetivo dos cabanos. Impossível não se comover com a situação de Luís e sua família, bem como não se pode ignorar “as causas da cabanagem, a miséria originária das populações inferiores, a escravidão dos índios, a crueldade dos brancos, os inqualificáveis abusos com que esmagam o pobre tapuio, a longa paciência destes” (SOUSA, 2005, p. 120), assim como sabiam estes “que enquanto durasse o predomínio despótico do estrangeiro, [...] continuariam vítimas de todas as prepotências, pois que eram brasileiros e como tais condenados a sustentar com o suor do rosto a raça dos conquistadores” (SOUSA, 2005, p. 121).

Mesmo com tantas provas de amizade, a dúvida sempre perseguia Luís. Sempre acreditava que em algum momento *o velho do outro mundo* o levaria para a morte. A história narrada por Luis sobre a sua própria vida se reforça na ideia de que “o imaginário rompe com as fronteiras do tempo e do espaço”. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p.14). E, assim com o passar dos anos, Luís já formado e tendo se tornado juiz municipal e delegado de Óbidos, durante uma visita, conversava com o comandante do forte, descobriu que o seu velho amigo, encontrara-se preso e ao encontrá-lo no cárcere, Luís, já adulto, sentiu uma estranha emoção a apoderar-se dele. Dois dias depois de conseguir a liberdade, *o velho do outro mundo* morreria em seus braços, “voou aquela sublime alma para o céu sem murmurar contra os seus algozes” (SOUSA, 2005, p. 140), mas a memória daquele homem viveu para sempre no coração de Luís.

Compreende-se aqui que a amizade entre os dois principais personagens predominara, e prevaleceu sobremaneira aos seus preconceitos, as suas dores, as suas origens, as suas vontades. Uma amizade que nasceu de uma maneira estranha e inexplicável e sobreviveu ao tempo. E sobreviveu graças à vontade e à necessidade que Paulo da Rocha sentiu em cumprir a qualquer custo a promessa que fizera ao pai de Luís, de defender o menino de seus sanguíneos inimigos. Quanto ao menino Luís essa amizade prevaleceu, pelo sentimento que se reforçou de admiração, mas, principalmente pela gratidão ao seu velho amigo. A identidade de Luís se construiu, alicerçou-se no contraditório.

No porto do Porto do Negro

Me dá raiva comentar certos episódios. E, para um velho como eu, o melhor é recordar coisas, tudo o que me deu prazer. É melhor assim: lembrar o que me faz viver mais um pouco. (HATOUM, 2000, p. 71).

Assim como Luís, protagonista de *O rebelde*, Nael de *Dois Irmãos*, também vive um conflito contraditório no que diz respeito a sua identidade, não a de ribeirinho ou de europeu presente no conto de Inglês de Sousa, mas a de quem seria filho. Uma certeza ele tinha, era filho de um dos gêmeos, filhos do dono da casa em que sua mãe, Domingas era a índia, a criada. Toda a narrativa é assim rememorada por este curumim de Manaus, que nasceu e cresceu no velho casarão árabe, nas proximidades do porto de Manaus, às margens do Rio Negro. Nael tem uma vida atribulada por sua dúvida, e seu conflito aumenta quando ele é reconhecido apenas como mais um criado da casa onde nasceu, onde está um dos homens que poderia ser o seu pai, Omar, (o caçula, o boêmio) ou Yaqub (o estudioso, o bem sucedido, o engenheiro, o homem de família, casado e morador de São Paulo.).

Como suas dúvidas não são respondidas por ninguém, Nael, vive pelas ruas, pelos canais que cortam o centro e a periferia de Manaus, sempre fazendo mandados ou afazeres domésticos que Zana – a matriarca árabe –

ou os vizinhos árabes lhes mandam, ou simplesmente passear ou ir atrás de Halim, patriarca da família, que depois de velho, não parava em casa e só vivia no porto ora bebendo, ora jogando com os amigos pescadores, peixeiros, boêmios dentre outros. O romance não traz quem seria o pai do narrador, há interpretações dúbias, a mais provável seria a de Nael poderia ser filho de Omar, por mais que o narrador não o suportasse.

Paralelo ao conflito individual de Nael, a cidade também vivencia o seu. E uma das cenas que marca esta troca de identidade de Manaus é descrita na passagem:

Numa tarde que ele escapara logo depois da sesta, eu o encontrei na beira do Rio Negro. Estava ao lado, cercado por pescadores [...]. Assistiam atônitos à demolição da cidade flutuante. Tudo se desfez num só dia, o bairro desapareceu. [...] às vésperas do natal de 1968. Ele sabia que Manaus se tornara uma cidade ocupada. As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia. (HATOUM, 2000, p. 198).

Quando os militares invadiram a cidade e destruíram a zona portuária para trazer a inovação, o progresso a cidade flutuante, como assim é referenciada Manaus no romance de Hatoum, Nael vive em uma Manaus em caos político e social semelhante ao caos em que Luís vive no Pará, embora em épocas distintas. Além dos dois narradores alimentarem suas histórias com as descrições e condições físicas e geográficas de suas cidades, também o imaginário amazônico povoa a mente dos mesmos, isso se deve ao fato de o imaginário representar:

O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo. Nesse sentido, o imaginário não apenas previne situações futuras, como em sua atividade antecipatória orienta-se para um porvir não suscitado, não previsto. A determinação deste futuro virtual é acometida por uma imaginação transgressora do presente dirigida à consecução de um possível não realizável no

presente, mas que pode vir a ser real no futuro. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 9).

No romance esse *imaginário virtual* (grifo nosso) definido por Laplantine e Trindade é refletido na floresta para além da zona portuária de Manaus no romance de Hatoum e no conto de Inglês de Sousa, nas próprias histórias em que o velho Paulo da Rocha conta a Luís, bem como no próprio rio que Luís sempre está usando de transporte em sua fuga para não ser mais uma vítima do grupo Cabanos retratado na narrativa.

Algumas notas conclusivas

Diante das argumentações apresentadas ao longo do corpo das três partes que compõem este capítulo, chega-se a duas conclusões fundamentais como resultados desta análise interpretativa que se fez ao aproximar duas obras literárias em espaços literários e históricos distintos. A primeira quanto à questão do imaginário como vetor intrínseco direto e indiretamente presente nas duas narrativas, e esse imaginário representado de forma muito nítida na exemplificação do elemento água, seja porto, rios, barcos, floresta dentre outros, presentes ao longo dos dois textos; a segunda, deve-se a presença primordial da memória como recurso indispensável para ser usado na compreensão da formação da identidade.

Ao ter se comparado as duas histórias, teve-se a ideia intencional de demonstrar como os textos têm rasgos memorialísticos e identitários semelhantes, mesmo que *Dois Irmãos* venha da publicação de 2000 e *O rebelde* de 1893.

Isso se deve também, ao fato desses autores comungarem de origens memorialistas de uma mesma região propícia a instigar a criação de obras que confluem para ter como temáticas as questões do imaginário mítico amazônico de uma forma geral, habitado por simbologias que têm o elemento água como principal, graças à quantidade grandiosa do mesmo na geografia desse espaço.

Portanto, Luís e Nael são mais dois representantes literários da comunidade simbólica – aquosa que habita no imaginário de todo vivente às margens ou dentro dos rios da Amazônia, seja na cidade ou não, que contribui diretamente na formação de todos que têm a identidade moldada por este imaginário.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust**. In: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v.1).
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.
- HALL, S. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, T.T. (org.), HALL, S., WOODWARD, K. Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo. Cia das Letras, 2000.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 3ª ed. Belém: Cejup, 1991. 294p. Corrigida.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. O Lugar da Errância. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (org.). **A Amazônia e a Crise da Modernização**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.
- SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

Capítulo 06

A mulher em uma sociedade patriarcal nas obras de Eneida de Moraes e Max Martins

*Eyshila Karina dos Santos Sousa*¹

*Vinícius Ramon Amorim de Souza*²

*Samara Ferreira Lima*³

Introdução

Este capítulo é um trabalho de Literatura comparada e busca refletir sobre o perfil feminino (des) construído na sociedade patriarcal a partir da leitura do texto *Cabaré* de Eneida de Moraes e dos versos de *Sub* de Max Martins. A autora Eneida de Moraes nasceu em Belém no dia 23 de outubro de 1903, filha de Guilherme Joaquim da Costa e de Júlia Vilas Boas Costa, seu pai era borracheiro que enriqueceu na época do apogeu da borracha. Era dele que ela ouvia quando criança as lendas amazônicas, e, somavam-se as histórias ouvidas por ela de sua babá francesa, Elise Platt.

Eneida aprendeu a ler em casa, e o seu curso primário foi na escola dona Hilda Vieira. Sua mãe insistiu para que pudesse aprender recitar, com isso, com apenas 6 anos de idade Eneida já recitava poesias como *A lágrima*, de Guerra Junqueira. E com 7 anos já publicara seu primeiro conto, e um ano depois foi matriculada como interna no colégio Norte

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA). Email: cyshila_sousa@hotmail.com

² Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA). Email: viniciusamorim677@gmail.com

³ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA). Email: samarao11lima@gmail.com

Dame de Sion bem longe da capital paraense, já que esse colégio era no Rio de Janeiro, onde permaneceu até os 13 anos.

Volta a Belém, e com 17 anos perde sua mãe, que falecera ao contrair gripe espanhola, deixando como herança uma biblioteca com um acervo significativo. Após, estudar em alguns cursos preparatórios no colégio Gentil Bittencourt, ingressa no curso de odontologia na UFPA. Nesse período, já participava do movimento literário do Pará, publicando crônicas, assim como, poesias.

Em 1929, lança seu primeiro livro de poemas intitulado de *Terra verde*. No ano seguinte, separou-se do marido e mudou-se para o Rio de Janeiro, e começou a fazer parte de um grupo de escritores e intelectuais, que tinha como integrantes: Murilo Mendes, Cícero Dias, Aníbal Machado, Rachel de Queiroz e Sérgio Buarque de Holanda. Em 1932, passou a morar em São Paulo, e a partir daí passou a exercer intensamente a vida política e aliou-se ao Partido Comunista do Brasil (PCB), e como consequência de sua militância esteve presa por quatro anos.

Quando retorna ao Rio de Janeiro, em 1935, filia-se a União Feminista do Brasil (UFB), um movimento político engajado na luta pelos direitos das mulheres. Eneida por está sempre envolvida em questões políticas foi presa várias vezes durante o Estado Novo. Com isso, enfrentou algumas dificuldades financeiras, exerceu diversas profissões como, tradutora, operária e redatora. A autora estudou Literatura em Paris e em 27 abril falece, deixando três filhos.

Outro autor que iremos destacar neste trabalho é Max Martins. Nasceu em Belém do Pará no ano de 1926. Sendo autodidata, trabalhou no Instituto de Medicamenta Fontoura sendo chefe de escritório em Belém; também trabalhou no Ministério da Saúde- SUCAM como inspetor administrativo; e a partir do ano de 1991, exerce seu trabalho como diretor da Casa da Linguagem da Fundação Curro Velho, também em Belém, onde sempre viveu e faleceu no dia 9 de fevereiro de 2009.

O respectivo autor foi escolhido como patrono da IV Feira do Livro Pan-Amazônica entre novembro e dezembro de 1999, realizado em Belém

pela promoção de Secretaria da Cultura e também foi jornalista e secretário de redação no jornal *Folha do Norte* entre 1962 e 1964. Dentre suas principais obras, destacam-se: *Caminho de Marahu* (1983); *Anti-retrato* (1960); *60-35: poesia* (2018) dentre outras.

Uma análise de *Cabaré e Sub*

A Literatura Amazônica é vista como uma Literatura que trata do exótico, do imaginário e do mito, porém, os autores Eneida de Moraes e Max Martins vêm romper com esse estereótipo, e trabalham em suas obras os problemas sociais enfrentados pelo povo da Amazônia.

Na obra de Eneida de Moraes, intitulada de *Cabaré*, publicada no livro *Banho de cheiro* no ano de 1962, a autora nos apresenta uma (des) construção, do perfil feminino dentro da sociedade patriarcal. Para Tiburi (2018, p. 50) “para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o feminino. O feminino, é o termo empregado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir as mulheres no sistema patriarcal”, o pensamento da teórica feminista dialoga com a narrativa de Eneida, uma vez que suas personagens mulheres estão a todo momento, colocando em prova esse feminino questionável e essa ação feminista que busca se posicionar enquanto mulher, nesse regime patriarcal. Isso porque em *Cabaré* nota-se que as mulheres, e nesse caso as prostitutas, são mal vistas por toda sociedade.

A Priori, quando lemos o título do conto *Cabaré*, pensamos que se refere a um lugar em que as pessoas estão se divertindo, mas, Eneida vem fazer uma reflexão da realidade vivida por mulheres que trabalham nesse local, ao invés de estarem contentes, felizes, Eneida demonstra o contrário, exemplificando-as como solitárias, tristes como podemos perceber no seguinte trecho da obra: “cabaré é isso mesmo, as mulheres são tristes porque levam uma vida triste. Impossível, impossível.” (MORAES, 1962, p. 01).

Com isso, percebe-se que em uma sociedade patriarcal há uma relação do corpo feminino em sua objetificação em cunho sexual, ou seja,

demonstrar a mulher como um troféu idealizado que precisa estar condicionado a determinados padrões impostos, não somente por homens, mas também por indivíduos do mesmo sexo, já que nesse trecho, o padrão que as mulheres deveriam apresentar no cabaré era aquele voltado ao luxo e ao uso do corpo para a satisfação sexual. No conto de Eneida de Moraes percebe-se que o corpo feminino está sempre ligado a questões negativas, atreladas ao cunho sexual, e exprimindo a inferioridade do sexo feminino em relação ao masculino.

As mulheres ao longo da História da humanidade sempre tiveram que estar condicionada a deveres impostos socialmente, a um padrão imposto que deve ser seguido. Mesmo, quando Eneida coloca as mulheres que trabalham nos cabarés, a sociedade impôs ou criou o mito de que as mulheres presentes nesses estabelecimentos devem ter o padrão de estarem sempre belas, luxuosas e usar o corpo como forma de sedução, mas, quando se ler o conto *Cabaré*, observa-se que a realidade dessas pessoas é diferente do que foi estabelecido socialmente, já que elas estão tristes, desarrumadas.

Outra questão que deve ser levantada no que diz respeito às mulheres relatadas no conto é a escolha feita por esse sujeito-mulher, elas poderiam ter um trabalho “padrão” iguais as demais dentro da sociedade e serem dependentes de um marido, por exemplo, mas são mulheres que foram obrigadas pelas condições sociais precárias e decidiram ter um trabalho estigmatizado dentro da sociedade patriarcal, que ver a questão da prostituição como algo pejorativo e que gera a concepção negativa do corpo feminino. Tal papel social obriga a “maioria delas [a] vive [r] dentro de quadros sociais largamente interiorizadas e que obriga a julgar a si mesmas em funções de deveres que elas devem cumprir e dos sentimentos que a sociedade introduz nelas, com tantas normas que devem ser respeitadas e que são a princípio naturalmente.” (TOURAINÉ, 2010, p.51), aceitáveis por muitas delas, nessa sociedade patriarcal.

Desse modo, a mulher está presa socialmente a regras que devem ser seguidas, e que foram de certa forma sendo impostas naturalmente. A

mulher nessa visão patriarcal deveria ser mãe, depender do homem e ser fiel, as mulheres retratadas por Eneida se opõem a esse padrão, já que buscam seu sustento mesmo que de uma forma que as deixam infelizes.

Essa atitude de infelicidade é consequência do que a sociedade convencionou como seu trabalho sendo algo “errado”, pois a sociedade considera a prostituição algo que destrói a família tradicional, como pode perceber na passagem da obra: “as famílias sempre temeram o cabaré, por quê?”. (MORAES, 1962, p. 01). Desse modo, percebe-se que a questão da infidelidade masculina se volta para outra mulher e não para os homens que as procuram, mostrando como a sociedade é machista e opressora em relação à mulher, que é sempre culpada por algo em que a mulher deveria ser vítima.

No imaginário, o Cabaré era um local onde as mulheres viviam felizes com aquilo que faziam, porque faziam por vontade própria e não por necessidade, e deveriam ser felizes, pois, era com prazer que ali estavam. E isso se torna notável na passagem em que se destaca como se imaginavam as mulheres daquele local: “vocês me enganaram, isso não é um cabaré. Onde aquelas mulheres lindas e fatais, luxuosamente vestidas, cobertas de joias, rodeadas de homens apaixonados, levando-os a loucura, aquelas figuras tão banalmente célebres.” (MORAES, 1962, p. 01).

Ao se deparar com a realidade de mulheres tristes e usadas como espetáculo, infelizes com aquilo que elas faziam e viviam – a narrativa também demonstra essa situação de precariedade contra as mulheres como algo triste. Denuncia esse processo de sexualização das mulheres, o abuso do corpo feminino, como se fossem objetos, os quais têm como finalidade servir unicamente aos homens, e os mesmos sem se importarem com o sentimento da mulher. Este sentimento de posse do corpo feminino pode ser corroborado a premissa de Touraine (2010, p. 41), quando expõe que:

As mulheres seres sexuados, fêmeas, às quais os homens deram certos atributos e tentam dominá-las, ao passo que elas querem transformar-se em mulheres criadas por mulheres e antes e acima de tudo por elas mesmas.

Assim, podemos notar que há um abuso e extorsão do corpo da mulher, um corpo padronizado de beleza, mas, quando se os homens se deparam com a mulher em uma forma que eles não gostam, surpreendem-se e, muitas vezes, chegam a violentá-las. Como podemos verificar na passagem do conto de Eneida de Moraes (1962, p. 01): “mas aqueles vestidos de rendas pretas? Nunca os vira em tão grande profusão, tão feios, tão tristes, entristecendo ainda mais as mulheres pálidas, mas muito pintadas”. Podemos constatar o pesar do indivíduo com as mulheres tristes e não felizes com aquilo que deveriam realizar.

Já nos versos do poeta paraense Max Martins, ele também faz críticas relacionadas à questão sexual em que o corpo feminino está atrelado, como podemos perceber no seguinte poema:

SUB - MAX MARTINS

Abriam-se as janelas
e os seios se punham
como jarros
algo que jorrava e se quebrava

Havia um corredor, uma porta
aberta para a noite e sua espiral
que se expandia
em cheiros
frascos destampados.

A luz entrava e se apagava.
A teia imensa
caía sôbre colchas
coxas que se abriam
e se fechavam,
magnéticas.

Os pêlos então se incendiavam
e acendiam as sombras encurraladas
agora despregadas, submersas,

desfibravam-se pelas coisas
horizontais- esponjas azêdas.
Afinal a febre vomitava
o seu suor numa bacia. (MARTINS, 1992, p. 01).

Nos versos de *Sub* retrata um amor carnal, em que relata uma mulher prostituta, dando ao leitor uma visão mais detalhada do tema em questão, apresentando a possibilidade daquele que está lendo o texto uma ampliação de suas concepções relacionadas ao ato sexual em si como exemplificado no trecho:

caía sôbre colchas
coxas que se abriam
e se fechavam,
magnéticas. (MARTINS, 1992, p. 01).

A primeira vista, o texto apresenta o corpo feminino visto como um produto que está sendo vendido como uma mercadoria exposta para quem possa ser comprada, haja vista que o trabalho de prostituição tem como principal instrumento o corpo. Portanto, inicialmente, o poema demonstra um lado ainda muito presente referido ao trabalho sexual, um serviço que inferioriza a mulher socialmente e culturalmente, fazendo com que a mulher juntamente a seu corpo seja tratado como algo para mera diversão e prazer. Martins também esboça com detalhes a casa na qual tal serviço era realizado, como veremos no trecho a seguir:

Havia um corredor, uma porta
Aberta para a noite e sua espiral
Que se expandia
Em cheiros
Fracos estampados. (MARTINS, 1992, p. 01).

Ainda, o autor detalha com precisão o local onde se oferecia a prática sexual na busca de um prazer e diversão efêmeros. Contudo, neste trecho o autor destaca o início da relação. Também se observa que o local se mantinha com muitos frequentadores, pois havia muitos “cheiros” isto é, uma

leitura metafórica para sugerir a existência de muitas pessoas. Após tal visão, o poema enfatiza o momento da relação sexual nos versos posteriores:

Os pelos então se incendiaram
E acendiam as sombras encurraladas
Agora despregadas, submersas,
Desfibravam-se pelas coisas
Horizontais- esponjas azedas. (MARTINS, 1992, p. 01).

Neste fragmento, o autor destaca entre minúcias o ato sexual por meio da posição na qual o homem e a mulher se encontram no momento, sendo assim, pele a pele, também mostrando o sexo como algo normal e cotidiano reafirmando/ ou denunciando a questão de representar a mulher como um produto que oferece determinado serviço, objetificando-a, sem considerar suas ideias, vontades e sentimentos. Com isso, o autor finaliza o poema da seguinte forma:

Afinal a febre vomitava
O seu suor numa bacia. (MARTINS, 1992, p. 01).

Portanto, o autor termina a sua obra fazendo referência ao momento final da relação sexual com a mulher, ou seja, o orgasmo, sendo assim o fim do ato sexual realizado entre o homem e a mulher. No ato sexual, sempre é exposto a superioridade do sexo masculino em relação ao feminino, reafirmando o que Bourdieu escreveu: “o próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade” (2002, p. 27). Desse modo, ao longo do poema o ato sexual está direcionado ao prazer somente do homem, e o objetivo do corpo feminino é apenas em satisfazê-lo.

Considerações finais

Diante destas breves notas interpretativas, este trabalho objetivou fazer uma análise de um poema e de um conto, dos autores Max Martins e

Eneida de Moraes respectivamente, trazendo conflitos sociais presentes nessas obras e que refletem a nossa realidade, tanto atual, quanto à realidade vivida no passado, vivenciado na ficção pelas personagens. Podemos perceber nas obras o quanto o corpo da mulher é banalizado e usado como forma de prazer e satisfação do homem, sendo visto como um produto ao qual, muitas vezes, não se tem valor.

Ambas as obras vem trazer o poder patriarcal que ainda impera na sociedade, que faz com que a mulher se sinta inferior ao gênero masculino se submetendo ao que o homem deseja, sem o poder de fala e sem ser levado em consideração o seu sentimento, como a mesma se sente diante das determinadas situações impostas.

Logo, nas obras é notório observar o como a nossa realidade pode ser descrita em textos literários, e como, muitas vezes, não conseguimos notar o quão importante é refletirmos sobre aquilo que nos rodeia, como não podemos fechar os olhos diante de situações que nos é mostrada, e que não são existentes somente em textos literários, mas também no nosso cotidiano, fazendo com que possamos ver a sociedade pelo seu lado obscuro que não é perceptível e fechamos nossos olhos para tal realidade social.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MARTINS, Max. **Não para consolar: poema sub**. Belém: Cejup, 1992.

MORAES, Eneida. **Cabaré** (1962). In: www.sopanome.blogspot.com. Acesso em: 13 nov. 2019.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todos, todes e todos**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morás. 2ª ed. Revista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

Sites visitados

www.culturapara.arte.br. Acesso em: 14 nov. 2019.

www.encyclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em: 14 nov. 2019.

www.fgv.br – verbete-biográfico. Acesso em: 18 nov. 2019.

Capítulo 07

Análise do conteúdo imaginário amazônico por meio dos versos do poema musicalizado *Esse rio é minha rua* de Ruy Barata e Paulo André

*Deyse Jackeline Batista Santiago*¹

*Fabiane Souza da Silva*²

*Martha Vitória de Souza Pereira*³

Introdução

O autor chamado Ruy Guilherme Paranatinga Barata, nasceu na cidade de Santarém, localizada no estado do Pará, no dia 25 de junho de 1920. Sua filiação vem de Alarico de Barros Barata e Maria José Barata. Ruy recebe sua primeira educação vinda do pai, o qual possuía formação em Direito. Em 1930, o autor se muda para Belém, no intuito de fazer parte do Colégio Moderno. Mudou-se também para a Cidade de Óbidos, localizada no baixo Amazonas, lugar onde mais tarde, candidatar-se-ia a cargos políticos. Em Óbidos, Ruy faz muitas amizades e teve vivências amorosas.

Por esse período, Ruy cursa o pré-jurídico no Ginásio Paes de Carvalho, lugar em que, com Cléo Bernardo, Carlos Eduardo da Rocha, Silvio Braga, Raul Campbell Penna e José Maria Mendes Pereira, funda a revista

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

³ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

Terra Imatura, que recebe parcerias importantes, como dos autores Dalcídio Jurandir e Francisco Paulo Mendes. No ano de 1941, Ruy Barata casa-se com D. Norma Soares Barata, prima legítima e mulher com quem tem oito filhos, entre eles, um faleceu ainda recém-nascido.

Em 1943, Ruy forma-se como Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Pará. Trabalha como Jornalista na revista *A folha do Norte*, pertencente a Paulo Maranhão. Por influência de Dalcídio Jurandir, Ruy Barata publica a obra chamada de *Anjo dos abismos*, publicada pela livraria José Olympio Editora. A obra possui 24 poemas. No ano de 1945, Ruy Barata elege-se como deputado federal, pelo Partido Social Progressista.

Em relação as suas obras, Ruy Barata, além de publicar *Anjo dos abismos*, em 1951, publica o livro *A linha imaginária*, pela *Edição Norte Belém*, e hoje se encontra no acervo de raridades da biblioteca pública Arthur Viana, na cidade de Belém – Pará. Além das obras citadas, Ruy também cria um quadro juntamente a Moreira Júnior, Francisco Paulo Mendes, Orlando Bitar, Otávio Mendonça, Orlando Costa, Benedito Nunes, Ápio Campos, Napoleão Figueredo e outros. Esta foi uma obra de grande importância para a cultura paraense.

Em 1964, Ruy Barata publica vários artigos no *Jornal do Dia*, de conteúdos contrários a BELCAM. Por conta de suas publicações polêmicas durante o golpe de 1964, ao autor é preso, onde permanece confinado por 63 dias. Nesse período, Ruy Barata é demitido de sua função na Cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia Letras e Arte, pela Revolução.

Por conta da perseguição que enfrentava durante essa época, Ruy Barata não consegue outro emprego, tendo que assumir o escritório de advocacia de seu pai. Nesse momento, suas obras passam a ser publicadas por meio de pseudônimos. Dentre os mais usados está “Valério Ventura”, e assim escreve muitas obras de cunho político, chamadas de *Caderno do povo brasileiro*. Ainda escreveu e publicou as obras: *Rosa Rubra*, *Muiraquitã*, *Canção antiga* e *Guarda Real*.

Entre suas produções, destaca-se aqui *Esse rio é minha rua* como exemplo da regionalidade amazônica encontrada em sua poesia, trazendo os traços da linguagem regional, as crenças amazônicas e os costumes tão presentes e característicos dessa região.

A partir de um convite do cineasta Líbero Luxado, a Paulo André Barata – um dos filhos de Ruy Barata – para que este pudesse compor a trilha sonora do filme *Os Brutos inocentes*, é que o poema, *Esse rio é minha rua* – nesse momento musicalizado – começa a ser conhecido pelo público.

Conforme Assis (1995):

Depois de terminada a gravação do filme, esta música ganhou novo rumo, e o que era inicialmente um “cântico religioso” cedeu lugar ao profano, transformando-se em carimbó. (ASSIS, 1995, p. 60, grifo da autora).

Atualmente, a música – poema é símbolo da cultura amazônica, principalmente em regiões em que se aprecia o ritmo musical carimbó. A música representa, principalmente para as populações que moram nas proximidades dos rios amazônicos, mais que uma simples letra, mas um estilo de vida.

O presente trabalho aborda uma análise interpretativa a respeito do imaginário amazônico contido na música – poema *Esse rio é minha rua*, de Ruy Barata e Paulo André, que está contida na revista *Asas da Palavra*, da Universidade da Amazônia (UNAMA). O trabalho apresentará aspectos que tornam visíveis a presença do imaginário amazônico através da menção ao rio pelo decorrer da música – poema.

A análise será feita a partir do imaginário amazônico, por ser esse um elemento presente e característico dessa cultura, bem como a vida amazônica fortemente marcada pelos rios da região.

O rio no imaginário amazônico

A região amazônica é fortemente marcada pelo conjunto de características que a fazem ser única e singular. Entre essas características,

destacam-se a cultura de um povo que tem sua vida baseada em um elemento de muita importância, o rio.

Os rios amazônicos são, além de símbolos de beleza natural, elementos que proporcionam o meio de vida de muitas pessoas, principalmente aquelas que vivem às margens do rio. Esses rios fazem parte da economia local, e mais que isso, eles proporcionam um estilo de vida, baseado nas vivências da região.

Como qualquer outra região, a amazônica também possui suas particularidades em relação à cultura e crenças do povo que nela residem. Nesse cenário, a figura do rio é um elemento muito presente nos mitos que se perpetuam de geração para geração.

Segundo Laplantine e Trindade:

Os indivíduos produzem sonhos coletivos (mitos) e sonhos pessoais utilizando imagens que são registros transfigurados e sublimados de suas experiências individuais. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 6).

Dessa forma, o rio amazônico, sendo um elemento tão importante dessa cultura, é cenário das experiências individuais e, conseqüentemente, de experiências coletivas. Por sua grande influência, acaba sendo o cenário ideal para os mitos amazônicos.

Através da produção literária de Ruy Barata, chamada *Esse rio é minha rua*, de início, pode-se perceber a intimidade que se tem com o rio, por vezes em seu sentido literal, pois existem populações que residem bem próximo aos rios, chamadas popularmente de ribeirinhos, e que, para essas populações, o rio ganha um novo sentido, ou melhor, a rua ganha uma ressignificação, a partir da realidade vivida, uma vez que:

Os rios na região Amazônica constituem uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcionais. Ele é o fator dominante na região. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política, a economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo. (LOUREIRO, 2015, p. 135).

Desde a vida real à arte, ele (o rio) está presente. De acordo com Assis (1995), a infância de Ruy Barata foi marcada pelas experiências vividas nesse espaço água, em Óbidos e Santarém, cidades paraenses onde o mesmo compartilhou momentos únicos com povos que dentre muitas características, sempre se destacou a simplicidade das pessoas e pelo contato direto com essa realidade aquática.

Entretanto, Ruy Barata, por conta de seus compromissos com os estudos, teve que residir durante a sua infância na cidade de Belém. Mas, não abria mão do comparecimento durante as férias escolares nas cidades que marcaram a sua infância, e principalmente nos rios Amazonas e Tapajós, pois ambos serviram de palco e inspiração para as suas brincadeiras e para sua arte.

As experiências da infância serviram para que anos mais tarde o autor pudesse expressar através de suas composições as maravilhas vivenciadas nos vilarejos, nos rios, nas brincadeiras, etc. O prazer e a facilidade em falar sobre sua nostalgia da infância proporcionaram emoção e sensibilidade espontâneas em suas músicas.

Conforme pontua Assis (1995), Ruy Barata descrevia os rios como se fossem ruas por onde o mesmo podia se divertir, e, por isso resolveu compor a música *Esse rio é minha rua*. A composição é carregada de elementos que fazem referência à Amazônia, especificamente ao Pará.

Em um primeiro momento, a música foi utilizada como trilha sonora do filme *Os brutos inocentes*, do cineasta Líbero Luxardo. A canção fazia referência ao cântico religioso que era feito durante as procissões fluviais do filme. No entanto, a música atingiu determinado público-alvo e terminou ganhando novas versões em sua musicalidade.

O que antes servia de referência religiosa, passou a ocupar o papel de mundano. O que antes representava a Amazônia apenas nas letras, passou a ter o ritmo como cúmplice, já que o tão apreciado Carimbó cedeu seu toque contagiante para que junto às expressões poéticas e do imaginário amazônico utilizados na música, pudesse ressaltar a representatividade paraense.

Análise do texto

Esse Rio É Minha Rua

Esse rio é minha rua
Minha e tua Mururé
Piso no peito da lua
Deito no chão de maré
Esse rio é minha rua
Minha e tua Mururé
Piso no peito da lua
Deito no chão de maré
Pois é, pois é
Eu não sou de Igarapé
Quem montou na cobra grande
Não se escancha em puraqué
Rio abaixo, rio acima
Minha sina cana é
Só de pensar na “mardita”
Me “alembrei” de Abaeté
Rio abaixo, rio acima
Minha sina cana é
Só de pensar na “mardita”
Me “alembrei” de Abaeté
Pois é, pois é...
Me “arresponde” boto preto
Quem te deu esse pixé
Foi limo de maresia
Ou inhaca de mulher?
Me “arresponde” boto preto
Quem te deu esse pixé
Foi limo de maresia
Ou inhaca de mulher?
(BARATA, Ruy; ANDRÉ Paulo, 1995, p. 1).

É perceptível na canção a presença de expressões empregadas em sua maioria por pessoas que residem nos interiores, especificamente no Pará, pois se trata de variações linguísticas que necessitam serem explicadas

quando apresentadas para um público que não seja acostumado com a utilização de tais palavras.

Ruy Barata e Paulo André também deixam claro através da seleção de um vocabulário interiorano, que tinham a intenção de proporcionar acesso e identificação das pessoas com a realidade descrita na canção, já que o rio sempre fez parte da história dos moradores do interior paraense, assim também como serviu de porta de entrada para o universo da Amazônia no período da colonização dessa região.

O título do texto mostra para os leitores que os escritores têm intimidade e domínio sobre as abordagens feitas durante a apresentação, uma vez que a ideia de posse é expressa logo no início, em *Esse rio é minha rua*. As afirmações de posse geralmente são ditas pelos donos, herdeiros ou por pessoas próximas, mas nunca por desconhecidos.

A palavra rua representa morada, presença. Ruy Barata e Paulo André comparam o rio com a rua com a intenção de mostrar que não se trata de qualquer rio, mas sim de um lugar que é marcado pela presença de suas travessuras de criança, por suas diversões e seus perigos vivenciados no decorrer da vida.

Na primeira estrofe a representação da imensidão e da importância do rio é apresentada quando os autores utilizam as palavras mururé, rio, lua e maré. O rio é tido como pertencente ao poeta e à floresta, pois de acordo com Assis (1995), mururé é uma árvore da região amazônica. Para os autores, o rio tem o mesmo valor que a floresta, a imensidão do céu e do mar.

Para a referida pesquisadora, Ruy Barata utilizou a linguagem poética da primeira estrofe por meio de expressões e palavras populares do vocabulário amazônico, com a intenção de mostrar que os versos *piso no peito da lua e deito no chão de maré* fazem referência ao centro, ao coração da Amazônia, ao valor semântico que as expressões têm para os nativos paraenses.

A exploração do imaginário amazônico expressado nas estrofes apresenta identificação dos povos, em especial o paraense, pois é nítida a

referência aos ribeirinhos que dependem dos rios em todos os sentidos, aos rios que até hoje alimentam, divertem, ligam um povo ao outro e sustentam o imaginário da região por intermédio das lendas, dos mitos e do dialeto representado no texto pelas palavras como “*boto preto*”, “*pura-que*”, “*cobra grande*”, “*igarapé*”, etc.

Assis (1995) destaca a preferência de Ruy Barata pelo uso do dialeto “*cana*” ao invés de cachaça. Além de ser uma expressão mais comum para os paraenses e bastante utilizada pelos mesmos, também proporcionou mais significado ao contexto do texto, visto que a história foi produzida com base em cidades paraenses, assim também como expressou de uma melhor maneira a melodia e o ritmo.

Outro destaque regional feito por Ruy e Paulo Barata no texto foi o olfato paraense expressado nas palavras “*inhaca*” e “*pixé*”, que respectivamente representam o cheiro ou o mau cheiro das pessoas, dos lugares ou mesmo dos rios e igarapés. A musicalidade atribuída ao texto também ressaltou o olfato peculiar da região, dado que o ritmo do Carimbó é agitado e impulsiona as pessoas a dançarem e passearem no meio do salão sem se preocuparem com o suor das outras pessoas, o importante é se expressar através da dança.

A linguagem utilizada pelo autor é simples e cheia de expressões que identificam falantes desprovidos de conhecimento secular, como nos versos “*me alembrei de Abaeté e me arresponde boto preto*”. Os falantes do interior e o seu modo de falar foram exaltados por Ruy e Paulo Barata, onde o mesmo fez questão de apresentar aos leitores o rico imaginário amazônico que pertence principalmente aos falantes do interior, aos ribeirinhos, os principais responsáveis pela existência e resistência de tal imaginário, preservando o que há de simbólico nessas representações. Isso devido a:

O simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política etc. Embora não esgotem todas as experiências sociais, pois em muitos casos essas são regidas por signos, os símbolos mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam essas ações. A vida social é

impossível, portanto, fora de uma rede simbólica. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 6).

Por este motivo, os autores exploram palavras que se tornam elementos simbólicos, para representar a vida social dessas pessoas, como as expressões: “*boto preto*”, “*cobra grande*” ou mesmo “*rio*” e “*igarapé*”, por elas representarem o imaginário amazônico dentro do texto. Os rios quase sempre servem como palcos para as lendas e para os mitos da região, principalmente por serem em sua maioria compostos por águas escuras, remetendo medo ao fundo que não pode ser visto, assim também como pela sua extensão, suas correntezas e os animais e perigos que vivem dentro dos rios.

Os autores Ruy e Paulo Barata valorizam e enaltecem através de sua obra o Pará, o ribeirão, a Amazônia, a língua e seus dialetos, a cultura paraense e o imaginário que é parte fundamental da representação dessa região. É quase que impossível falar da região Norte sem fazer menção às lendas, os contos e mitos que provocam reações de medo, admiração, coragem ou mesmo dúvidas sobre a veracidade dessas histórias.

Os encantos do rio e das florestas compreendem o imaginário amazônico, essa percepção leva a uma íntima relação que o indivíduo tem entre si e o homem. Laplantine e Trindade (2012, p. 7) afirmam que o imaginário é “a solução fantasiosa das contradições reais”, sendo reforçadas pelos diversos rios que cercam a paisagem amazônica e as florestas e as produzem e enriquecem o imaginário do homem.

A cultura do homem interiorano, ribeirão mantém sua tradição, seus valores, costumes a construção do imaginário frui com mais vigor pelo fato da conservação da cultura ser banhada na “transmissão oralizada” (LOUREIRO, 2015, p. 78), portanto o interior ainda cultiva suas raízes, experiências e lugar em que “se acham mergulhados numa ideia vaga de infinitude, propiciada da livre expansão do imaginário” (LOUREIRO, 2015, p. 79).

No entanto, os autores (da poesia- canção) discorrem de forma natural sobre esses aspectos que representam o Pará, e isso se dá pela vivência

e experiência dos mesmos na região, por se tratar de autores que têm propriedade para falar sobre a região paraense, já que passaram suas emoções e sensibilizaram através do seu texto os seus leitores, devido à rica linguagem regional carregada de representações paraenses e amazônicas.

Considerações Finais

É necessário que compreendamos a importância da Literatura e sua colaboração para a construção de homens que reconhecem suas raízes e as valorizam e que contribuem para a humanização das pessoas, tornando-as mais suscetíveis a partilhar e expressar sentimentos – sejam estes sentimentos patrióticos, sejam identitários, etc. –, podendo ser de grande relevância para a construção de homens mais conscientes de sua identidade e de sua cultura.

Por isso, a Literatura Amazônica, deve estar presente no ensino, criando laços de familiaridade quando os alunos tiverem acesso a conteúdos amazônicos e não somente a literaturas universais, para que desde cedo exista a construção de um melhor indivíduo.

As contribuições que Ruy e Paulo Barata, trouxeram para a Amazônia são de grandes importâncias, para que a Literatura Amazônica seja propagada e tenha suas importâncias reconhecidas, assim como a importância das suas obras demonstrando a elementos culturais, de suas identidades, variedades linguísticas e elementos imaginários de reconhecimento do homem amazônico.

Referências

ASSIS, Rosa. O amazônico em “Esse Rio é minha rua” de Ruy Barata e Paulo André. **Asas da palavra**, n. 2, jun. 1995. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1395>. Acesso em: 15 nov. 2019.

BARATA, Ruy; ANDRÉ, Paulo, 1995. Esse rio é minha rua. In: ASSIS, Rosa. O amazônico em “Esse Rio é minha rua” de Ruy Barata e Paulo André. **Asas da palavra**, n. 2, jun.

1995. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1395>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. 4^a ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

Capítulo 08

Análise crítica da poesia *Ver-o-peso* de Max Martins

*Dina Sodré de Lima*¹

*Tháís Ramos da Costa*²

Introdução

A Literatura é a arte do conhecimento que permite ao homem a liberdade de expressar seus sentimentos por meio de textos escritos, alguns associados direto ou indiretamente às músicas, pinturas, arquiteturas, esculturas entre outros, representando a cultura e a história de um povo. A Literatura, por meio da linguagem supositiva, possibilita a capacidade interpretativa e subjetiva do ser humano, ao ter contato com as entrelinhas que essa arte possui.

Abreu (2006) afirma que a Literatura possui muitas definições, sendo que estas definições estão relacionadas ao contexto cultural e histórico em que ocorrem. E um dos conceitos defendidos pela autora, é o aprimoramento dos conhecimentos por meio da leitura de obras literárias, em que o leitor entrará em contato com situações e emoções repassadas pelo texto, através de uma linguagem peculiar, a qual – muitas vezes – acaba exigindo certa atenção do leitor.

Sintetizando um de seus conceitos, a Literatura é livre já que permite ao homem construir seu senso crítico a partir das interpretações de suas

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

leituras literárias, desde que esse processo se dê de forma coerente, pois, segundo Eagleton (2003, p. 11) “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza que aquilo deve ser lido”.

E uma das leituras literárias que se tem esse leque de (re) leituras, pode ser considerada a do texto poético. Segundo Alves (2015), a poesia é uma particularidade dos textos literários que permite em cada leitura um novo olhar, ou seja, uma nova atribuição de sentidos e diferentes significados. A poesia, de acordo com Aristóteles (s/d), surge no momento em que o homem surge, pois, a imitação é natural ao ser humano desde a sua infância, haja vista que imitar é um instinto da humanidade.

Aristóteles (s/d) também afirma que a poesia não é relatar algo que aconteceu, mas o que poderia acontecer. Neste gênero, o poeta é mais criativo, uma vez que, pode narrar algo que presenciou; fazendo um jogo de palavras para que possa chegar à finalidade da mensagem verbal que objetiva passar, utilizando-se de alegorias para inserir sentimentalismo no seu texto. O filósofo escreve, ainda, que o poeta deve transmitir a realidade que observa sem tocar no seu nome.

Por outro lado, tem-se o conceito de Nunes sobre poesia, citado pelo pesquisador Queiroz, que discerne que:

A poesia não resolve questões determinadas como a ciência, não discute conceitos como a filosofia, nem os aplica como uma técnica. Mas nela se estampa nossa condição de falantes, de seres dotados de sensibilidades, que só entendem o que o entendimento articula por meio de palavras. A criação poética é o atestado de nossa humanidade, o que significa dizer que é o atestado de nossa finitude. (NUNES, 2001, p. 01 *apud* QUEIROZ, 2017, p. 214).

Percebe-se que a partir da observação ou vivências de certas situações, os poetas buscam, muitas vezes, apresentar questões de cunho social como fez Max Martins, autor paraense, que possui uma característica poética voltada para a crítica social, o qual, como afirma Alves (2015), é um escultor da palavra que mesmo abordando temas sociais não perde a essência estética.

Segundo Queiroz (2017), o poeta Max Martins mesmo vivendo em uma região com pouca atenção voltada à produção literária, já que o Modernismo só chega ao Pará na segunda metade do século XX, o autor destacou-se pela produção de obras com qualidade comparadas as de autores renomados nacionais e estrangeiros. Queiroz (2017) afirma, ainda, que o autor tendo residido na região amazônica não se limitou a descrever esse espaço exótico, mas buscou explorar novas formas de criação poética utilizando as mesmas características inventivas e “livres” do Modernismo.

Para Queiroz (2017), Max da Rocha Martins ficou mais conhecido como Max Martins, pois, opta pela supressão do sobrenome *da Rocha* para usar e ficar conhecido como autor e poeta. Nasceu em 1926 na capital do estado do Pará, foi um comerciante e chefe de família que viveu paralelamente a profissão de comerciário e poeta, um fator que reflete em suas obras, já que uma de suas características é expressar a realidade cotidiana em suas poesias, como se pode perceber a seguir:

(...) A sua poesia tem um cotidiano como matéria prima. Dela extrai a substância para os seus versos. É uma poesia perigosa, da qual a beleza pode escapar de um momento para outro, ficando, em seu lugar, apenas o pitoresco e o anedótico. Mas o que mais acho admirável e em virtude do que não tenho dúvidas quanto à possibilidade do poeta conseguir exterminar essa ameaça de uma vez por todas, é o profundo sentimento de viver que lateja nesses poemas. Quem sabe até se não foi essa necessidade furiosa de viver que transparece em seus versos, que o levou a procurar a segunda vida que a poesia dá? A vocação para a vida teria forçado o aparecimento da vocação poética. (NUNES, 1950, p. 4 *apud* QUEIROZ, 2017, p. 123-124).

O poeta recebeu vários prêmios, teve uma ativa produção, além de trabalhar como jornalista da *Folha do Norte*, foi colaborador do *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*. Recebeu prêmios da Academia Paraense de Letras pelo livro *Anti-retrato*. Segundo Queiroz (2017), Max considera a poesia como um brinquedo, um jogo, na qual o ato de escrever remete a embriaguez, pois o poeta perde a noção da realidade sem se ausentar do real, sendo sua função alertar e emergir por meio da poesia as

limitações, contradições e as transformações que, muitas vezes, são ignoradas pela sociedade, porque “os poetas são os últimos a serem ouvidos, mas são os primeiros a perceber as mudanças das ‘coisas’”. (QUEIROZ, 2017, p. 214, grifo do autor).

Segundo Candido (2006), o escritor é um porta-voz das denúncias sociais pelo fato da ligação de três pilares – autor, obra e leitor. No qual, o autor precisa de uma referência (público) e está inserida em uma realidade, na qual reflete no escritor e em sua obra. Max Martins é considerado um poeta crítico-social pelo fato de na sequência das suas obras os leitores notarem essa característica, ou seja, ao escrever toma como partida a realidade de um aspecto social, no entanto, sua opinião é quase irrelevante já que são os leitores que atribuem à obra como literária, pois isso se dará a partir das várias interpretações pelo diferentes públicos.

Além desse percurso conciso sobre o conceito de Literatura, poesia e uma breve descrição sobre o poeta Max Martins e a sua importante contribuição para valorização da Literatura Amazônica e, conseqüente, destacando-a no âmbito (inter) nacional, ainda nessas notas de estudos, apresenta-se algumas de suas obras: *O Estranho* (1952); *Anti-Retrato* (1960) – ambos de poesia; *H'era* (1971); *O Ovo Filosófico* (1975); *O Risco Subscrito* (1980); *A Fala entre Parênteses* (1982); *Abracadabra* (1982); *Ca-minho de Marahu*, 1983; *Não para consolar* (1992).

Dentre estas obras, a seguir, será demonstrada uma análise crítica da poesia de Max Martins, *Ver-o-Pêso* inserida na obra *Não para consolar*, publicado em 1992, com o objetivo de destacar as características do autor e explicitar a crítica social presente no texto.

Análise da poesia *Ver-O-Pêso*

Antes de iniciar a análise da poesia já citada, vale salientar a respeito do patrimônio histórico que é citada no texto. Segundo Barbosa (2010), o mercado do Ver-o-Peso foi, no século XVII, um local criado pelos portugueses com o objetivo de fiscalizar e cobrar tributos, além de pesar os

produtos comercializados, devido a isso ficou conhecido na época como *Casa de Haver o Peso*.

Com o passar dos anos, a estrutura da Casa foi evoluindo e ganhando uma nova funcionalidade direcionada a venda de peixes, carnes e outras mercadorias. Outro fator foi a mudança de nome, ficando conhecido como Mercado Ver-o-Peso, que é considerado o maior mercado de feira ao ar livre da América Latina. E de acordo com Barbosa (2010), os produtos vendidos no mercado são extraídos da floresta e dos rios.

Martins (1992) retrata na poesia, em estudo, a vida rotineira do pescador que leva a sua mercadoria (peixe) para ser pesado e revendido e, por meio disso, adquirindo um meio de sobreviver. Faz uma crítica social a desvalorização do trabalho do pescador, um trabalhador que pesca para alimentar outras pessoas enquanto que, muitas vezes, não tem o seu próprio alimento.

Alves (2015) afirma que esse homem é apagado nas três primeiras estrofes da poesia, com o objetivo de demonstrar que é um ser sem voz e, conseqüentemente, passivo. Ressalta o papel significativo da canoa, do peixe, da balança e da lama para reafirmar a anulação do homem, como se pode perceber:

A canoa traz o homem
 a canoa traz o peixe
 a canoa tem um nome
 no mercado deixa o peixe
 no mercado encontra a fome

a balança pesa o peixe
 a balança pesa o homem
 a balança pesa a fome
 a balança vende o homem
 vende o peixe
 vende a fome
 vende e come (MARTINS, 1992, p. 32).

Na quarta estrofe, o eu-lírico vem descrever a vida do pescador que vem de longe ver o peso e, conseqüentemente, vender esse produto para obter uma renda. O **peso**, na poesia, é considerado um vilão para o fornecedor, ou seja, ao comparar a atualidade e o processo histórico do mercado, percebe-se que o **peso** é um fator que vem arrancar do homem a esperança de viver uma vida digna, sendo uma forma de desvalorizar a mão de obra deste trabalhador.

a fome
vem de longe
nas canoas
ver o pêso (MARTINS, 1992, p. 32).

Nos seguintes versos, percebe-se uma crítica ao capitalismo pelo fato de até o peixe se alimentar e o pescador por está à margem da sociedade, retratado em um verso isolado na poesia, ter dias em que não se alimentará. E que para se alimentar vai comprar, muitas vezes, o peixe por um valor maior do que foi vendido.

come o peixe
o peixe come

O eu-lírico retrata o sentido literal da balança de pesar o peixe, mas não leva em conta o trabalho braçal do homem, pois este se sujeita a vender o peixe por um valor baixo devido a sua necessidade de sobreviver, sendo considerado uma classe trabalhista que vive à margem da sociedade. O eu-poético alerta a sociedade para a realidade do pescador, utilizando-se da anáfora para reforçar a ideia de onde ele vem, a fragilidade e a ironia (“veja a **pança**”) ao sintetizar o físico desse homem que sobrevive com aquilo que a sociedade lhe impõe.

- o homem?

O homem não come
come o homem

compra o peixe
 compra a fome
 vende o nome
 vende o peso

veja a lama
veja o barro
veja a pança (MARTINS, 1992, p. 32, grifos nossos).

Nas estrofes acima, percebe-se um apelo para a sociedade valorizar o peixe que é extraído da natureza por meio do pescador, este desde criança aprende a profissão que não é valorizada de forma como deveria, mas que faz parte da sua identidade. Embora sua profissão esteja condicionada ao sistema de pescar, pesar, vender e comprar o peixe, fazendo referência à cadeia alimentar, de que o peixe é a presa do pescador e o homem é presa da fome. O eu-lírico finaliza a poesia apelando para a sociedade para que ela reveja suas atitudes e valorize este trabalhador.

Outro fator perceptível é presença de características da estética modernista na poesia. Utilizando versos livres e estrofes compostas em que o ritmo se faz presente com as alegorias, as aliterações e as assonâncias “**vende** o **peixe**/**vende** a **fome**/ **vende** e **come**”, além das sinestésias “(a **febre** **vê** o homem) ” e dos paradoxos “está com fome/ vê o peixe / vê o prato / não tem fome”. (MARTINS, 1992).

Considerações Finais

A partir deste estudo, percebeu-se que a Literatura proporciona um olhar atento para a realidade social, em que Max Martins, poeta paraense, utiliza-se da poesia para criticar os problemas sociais e alertar a sociedade de suas “chagas”.

E, especificamente na poesia *Ver-o-Pêso*, descreve a vida do pescador, tentando sensibilizar e apelando para que a sociedade desvende seus olhos e enxergue a realidade deste trabalhador que possui uma mão de obra desvalorizada.

Portanto, o poeta assume seu papel de porta-voz social já que se atenta para estas questões, valendo-se dos traços da estética modernista, a qual tem como uma das características trabalhar os problemas sociais da realidade brasileira.

Referências

ABREU, Márica. **Cultura letrada:** literatura e leitura. São Paulo: UNESP, 2006.

ALVES, Cristiane de Mesquita. Loureiro e Max: Constâncias & Inconstâncias nos versos de *Mercado de Peixe, Ver-O-Pêso, À Outra Passante E Sub*. In: **Anais da Abralic** – XVI Congresso Internacional de Literatura Comparada, Belém, 2015. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1078>. Acesso em: 17 nov. 2019.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e a Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

BARBOSA, Virgínia. Mercado Ver-o-Peso. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

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

EAGLETON, Terry. “O que é teoria?”. In: EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** uma introdução. 5^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTINS, Max. **Não para consolar**. Belém: Cejup, 1992.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. **Por Uma História da Recepção da Obra de Max Martins**. São Paulo: Pontes, 2017.

Capítulo 09

A valorização da cultura amazônica no conto *A feiticeira* da obra *Contos amazônicos* de Inglês de Sousa

Joelson Soares Gaia ¹

Paulo Robson Reis ²

Introdução

Herculano Marcos Inglês de Sousa ou mais conhecido como Inglês de Sousa nasceu no município de Óbidos, no Pará, no dia 28 de dezembro de 1853. Além de ser um grande contista e romancista, este também foi professor, jornalista e advogado; cursou Direito pela Faculdade de São Paulo em 1876. (Academia Brasileira de Letras, 2020).

O autor teve grande influência na Literatura brasileira, muito embora não receba o destaque que lhe é devido. Contudo Inglês de Sousa é considerado o introdutor do Realismo e Naturalismo no Brasil. Em 1876, publicou seus dois primeiros romances, *O Cacaulista* e *História de um pescador*, porém, suas primeiras obras não receberam grande destaque na época. A obra que o consagrou e o deixou conhecido foi *O missionário*, publicada em 1891. Neste romance, o autor descreve a vida em uma pequena cidade do Pará, onde é possível observar características do Naturalismo, como: amor à natureza e descrição minuciosa das cenas regionais. (ABL, 2020).

¹ Graduando do Curso de Letras da Universidade do Estado do Pará. Campus de Moju- Campus XIV (MOJU-PA). E-mail: joelsongaia_asd@hotmail.com

² Graduando do Curso de Letras da Universidade do Estado do Pará. Campus de Moju- Campus XIV (MOJU-PA). E-mail: robson2016pr@gmail.com

Além disso, Inglês de Sousa esteve presente nas sessões que deram início a criação da Academia Brasileira de Letras, bem como foi responsável por fundar a cadeira de nº 28, que possui como patrono Manuel Antônio de Almeida e no dia 28 de janeiro de 1897 foi nomeado tesoureiro da então fundada instituição. (ABL, 2020)

Inglês de Sousa destaca-se na Literatura Brasileira por ser um autor que traz em suas obras muito da Amazônia. Grande parte de sua produção literária está relacionada a alguma característica ou cultura deste local. (ABL, 2020).

Indubitavelmente, as obras de Inglês de Sousa são carregadas de aspectos culturais. Embora o autor tenha se dividido entre dois estados para se aprofundar em seus primeiros estudos, é evidente seu enfoque no cotidiano amazônico.

Desta forma, o presente trabalho irá apresentar alguns aspectos relacionados à Amazônia, dentro da obra de Inglês de Sousa, em especial, no conto *A feiticeira*, uma das narrativas do livro *Contos Amazônicos*, publicado em 1893.

A feiticeira e a valorização da cultura local

Sousa descreve personagens e situações sobrenaturais extraídas do folclore ou do imaginário popular regional, criando narrativas que, além de um final surpreendente, têm um clima denso e assustador, no qual o leitor fica envolvido e surpreendido. Seus livros trazem temas que dialogam com vários trabalhos interdisciplinares com outras áreas, como por exemplo: a História do Brasil, por englobar diversas características presentes no âmbito amazônico.

Para Bosí, Inglês de Sousa é:

Causídico respeitável e perito em letras de câmbio, [...] não foi menos escrupuloso como narrador de casos amazônicos com que antecipou o próprio Aluísio no manejo da prosa analítica. As datas de publicação dos seus primeiros romances, 1876 (*O Cacaulista*) e 1877 (*O Coronel Sangrado*) fazem-no

contemporâneo dos regionalistas, Taunay e Franklin Távora, mas Inglês de Sousa já mostrara nessas páginas de juventude um temperamento frio, inclinado ao exame dos “fatos”, como convinha ao futuro positivista, sem qualquer centelha de paixão romântica pela matéria da sua arte [...]. Tudo fazia dele o compositor ideal de um caudaloso romance de tese, como *O Missionário*, em que se expõem os mínimos aspectos da “evolução moral” do sacerdote e não se poupa ao leitor nenhum detalhe da sua ascensão e queda na selva amazônica. Sóbrio e meticuloso em excesso, não logra, por isso mesmo, transmitir o sentimento de conjunto da paisagem tropical. É notação feliz de Sérgio Buarque de Holanda que Inglês de Sousa nunca foi espontaneamente um paisagista: “É sensível seu desconcerto todas as vezes em que se trata de descrever esse mundo cheio de mistérios e onde a vida civil parece mero acidente.”. (BOSI, 2006, p. 192-193, grifos do autor).

É um escritor perspicaz, que contempla em sua obra, cenário e comportamentos humanos de uma forma crítica em diálogos meticulosos. Uma de suas narrativas que estabelece este diálogo é que se analisa nessas notas de estudos: *A feiticeira*. Esta obra abrange vários detalhes da Amazônia, tais como mitos e lendas, cenários, os quais retratam a vida de quem mora ali naquela região, o povo ribeirinho, a luta pela sobrevivência, existindo, sobretudo, da caça e da pesca. O ambiente mítico-lendário e a alusão ao imaginário popular de personagens sobrenaturais que há por esta região pode ser encontrado nesse texto. Isso pode ser exemplificado, logo pela descrição da personagem – a qual os moradores do pequeno vilarejo, consideram-na como feiticeira:

O tenente Sousa viu na Maria Mucoim uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que, quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só!, comprido e escuro. A cara cor de cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-moleque de tartaruga, tinham um aspecto medonho que não consigo descrever. A feiticeira trazia ao pescoço um cordão sujo, de onde pendiam numerosos bentinhos, falsos, já se vê, com que procurava enganar ao próximo, para ocultar a sua verdadeira natureza. (SOUSA, 2018, p. 26).

Segundo Candido (2010) na análise do texto literário se deve observar, simultaneamente, forma e conteúdo/contexto. Isto porque o contexto, ou seja, o meio no qual o escritor está inserido, juntamente a sua história de vida, influências e conflitos sociais vivenciados interferem na criação do discurso. Partindo-se dessa premissa, a vivência e a visão do escritor o ajudaram a escrever a obra, e, conseqüentemente, seu cotidiano amazônico vivido nesta região, em sua infância/juventude, o que resulta esse imaginário experimentado por Sousa presente em seus textos, a cultura de seu povo, a descrição dos espaços água e rural, o simbólico, o imaginário e o sobrenatural que é tido nesse cenário, considerado por muitos – exótico, mas que para a gente ribeirinha é atribuído como algo comum, cotidiano, como se constatado no conto em estudo. Embora, o autor paraense também apresente o espaço urbano também em suas narrativas. Sobre isso, Bosi considera que:

O fundo vinco urbano que marcava o positivismo de Inglês de Sousa não conseguia, de fato, abrir-se à cor e ao perfume da vida selvagem, cor e perfume que Alencar, com todas as suas distorções, captara tantas e tantas vezes. Já a mornidão do vilarejo de Silves e a variedade das suas figuras provincianas encontraram a versão justa na prosa lenta e unida do escritor paraense. Nessa miúda reprodução dos costumes amazonenses, encetada nos romances juvenis e presente até os últimos Contos Amazônicos, aprecia-se a parte viva da obra de Inglês de Sousa, pouco ou nada valendo o retrato espiritual do missionário, cuja conduta já estava prefigurada na “irresolução e fraqueza que a mãe lhe transmitira no sangue”... Nesse romance, o Naturalismo, repuxado até o limite, faz o processo à Natureza, o que nos dá conta da carência de frescor nas descrições além da queda fatal dos homens, duplamente sujeitos à lei do sangue e às pressões do ambiente. (BOSI, 2006, p. 192-193).

Sousa traz à tona, através da exploração do mítico e simbólico imaginário, os problemas enfrentados pelos ribeirinhos, promovendo, grosso modo, uma crítica de denúncia social a também precárias condições de vida dessas personagens, como se observa a seguir:

De repente, ouviu um leve ruído por baixo da rede e despertou da espécie de letargo em que caíra. Pôs um pé fora, procurando o chão, mas sentiu uma umidade. Olhou e viu que o quarto estava alagado. Levantou-se apressado. A água vinha enchendo o quarto, forçando a porta. Assustado, correu para fora. (SOUSA, 2018, p. 33).

Percebe-se nesse trecho, a denúncia das enchentes presentes na região, bem como a força da natureza, da água. É possível inferir ainda que o homem amazônico usa o rio como principal meio de escoamento, tanto de alimentos como de trânsito, assim precisa dele para sobreviver. E, isso gera muito interesse, tanto de estudiosos, como de viajantes. Isso se deve ao fato de,

Não obstante ser uma das regiões mais definidas e individualizadas dentro dos quadros continentais, a Amazônia não é, contudo, uma região fácil de definir e delimitar, a começar pela pluralidade de sentido do termo que a nomeia, que tanto pode significar uma bacia hidrográfica como uma província botânica, um conjunto político como, espaço econômico. (LOUREIRO, 2001, p. 69).

A Amazônia é uma região representativa para muitos aspectos, conforme citado por Loureiro. E, Inglês de Sousa, já apontava essa diversidade ou a pluralidade neste espaço, já desde o século XIX. E, como o foco dessas notas de análises está na presença da (re) valorização da cultura, nesse conto, pode-se observar que a construção do cenário amazônico na narrativa, por meio da temática da mítica presença da feiticeira, que remete à lendária Matinta Perera incutida no imaginário da região, foi uma forma de Sousa trazer à discussão em seu conto, a valorização do seu folclore, mitos e lendas presentes na região. Pois,

A presença do mito no imaginário literário é uma constância, independente do período estético ou temporal em que a obra está inserida. Dessa forma, o mito perpassa e amplia o conceito que o define como História sobre deuses, estendendo-se ao que Campbell postulou como uma personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo; esses poderes do mito poderiam vir ou serem vistos a partir

do próprio corpo humano e, também de quaisquer formas manifestadas pelos elementos da natureza. (ALVES, 2019, p. 67).

Logo assim, Sousa utiliza de uma Literatura naturalista e mítica para descrever todos os elementos que estão ali naquele espaço, como o comportamento do protagonista Antônio de Sousa justificando-se pelo fato dele ser um animal instintivo, o qual age pela razão, mas também, não deixa de considerar como essa descrença do homem da cidade, é desfeita diante do imaginário popular, místico da região.

Antônio Sousa, no conto *A Feiticeira* é o tenente-delegado, que apesar de ser bastante desafiador e não ter medo de nada. É muito respeitado por todos, por sempre ser íntegro e mantenedor da ordem na cidade de Óbidos, assim conquistou a confiança do povo, mas ele tinha um grande defeito: desconfiava de tudo e de todos, então na continuação da narrativa ele ouve falar demais, de uma feiticeira chamada Maria Mucoim, esta causa grande medo na comunidade.

Depois do falatório popular, o tenente-delegado decide ir conhecê-la. A primeira tentativa é falha, e quando ele pergunta se ela é feiticeira, a mesma não reponde, apenas olha e deixa a dúvida no ar. É, então, que Antônio de Sousa, o Tenente-delegado, convence-se de que ele vai desvendar aquele mistério, de quem é aquela mulher. Vai até à casa dela e a afronta. Entretanto, sua racionalidade e ceticismo não imperam frente à figura diabólica daquela mulher.

Comprovado que sua tentativa foi frustração e que não conseguiu vencer a crença que se propagava em torna de Maria Mucoim, Antônio Sousa ouve uma voz, e pensa que é seu amigo, quando na verdade é Maria Mucoim, ouve-se uma gargalhada, e o conto termina com essa gargalhada misteriosa, o autor deixa para o leitor analisar, de quem é de fato essa gargalhada, mantendo no imaginário também do leitor, os resquícios de sobrenaturalidade.

Algumas conclusões

Sendo assim, o presente capítulo teve como objetivo apresentar alguns aspectos culturais da Amazônia na obra *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa, autor paraense e com grande importância para a Literatura brasileira.

Este conto, além de apresentar muitos aspectos da cultura amazônica, como costumes, lendas, folclore, e uma descrição minuciosa do local, traz uma crítica em relação aos estereótipos que são atribuídos a Amazônia e propriamente ao homem amazônico, em relação a crenças sobre mitos e lendas, suas sobrenaturalidades e suas existências.

Além disso, o imaginário mítico e lendas narrados nesta obra, como *A feiticeira*, precisam ser valorizados, principalmente pela sociedade local, pois, muitas vezes, estes acabam esquecendo ou deixando de lado estas histórias que são narradas de geração em geração e que fazem parte do imaginário amazônico e que estão inclusos dentro da nossa cultura.

Diante disso, ressaltamos a importância da Literatura de Inglês de Sousa e tudo o que ela representa para nós, por ela discutir temas que estão vinculados a nossa identidade cultural.

Referências

ALVES, Cristiane de Mesquita. Trânsitos discursivos na representação do mito cosmogônico em *Popol Vuh* e em *Os Lusíadas*. In: Anais do X Congresso de Hispanistas: Estudos de Literatura e Cultura. Vol. 2. p. 67-74. Universidade Federal do Sergipe: Sergipe, 2019. Disponível em: http://www.hispanistas.org.br/wp-content/uploads/2019/06/Anais-do-X-CBH_vol.-2_.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.

Academia Brasileira de Letras. **Inglês de Sousa**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ingles-de-sousa/biografia>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antônio. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 11^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. 2^a ed. Jundiaí: Cadernos do mundo inteiro, 2018.

Capítulo 10

Eneida, em tempos sombrios

*Ana Beatriz Soares de Assunção*¹

*Wellington Fonseca Almeida*²

Introdução

É mais do que atual revisitar a escrita de Eneida de Moraes nessa conjuntura política, “Trump-Bolsonaro”, com atitudes antidemocráticas que rememoram o período histórico em que a autora paraense viveu; de poder entender o mundo e de nos expressar por meio da Literatura Amazônica, repleta da condição humana como as outras, sendo possível assim, dialogar com ações e as relações sociais presentes nos contextos históricos de cada sociedade.

De acordo com Santos (2005), Eneida de Villas Boas Costa de Moraes nasceu no ano de 1903 em Belém-PA e faleceu no ano de 1971 no Rio de Janeiro-RJ, exerceu a profissão de jornalista, foi escritora, militante política e pesquisadora, sendo uma mulher forte, corajosa, audaciosa e inteligente, apesar de ter vivido em um período marcado historicamente pela Ditadura Militar, isso não a impediu de lutar.

Mas, quando Eneida de Moraes iniciou seu processo de produção literária? Santos (2005) salienta que o talento de Eneida para a Literatura manifestou desde sua infância, pois ganhou o primeiro lugar de um

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA)

concurso de conto infantil, divulgado pela Revista *Tico-tico* com a submissão de um texto que tratava do imaginário do caboclo amazônico.

É perceptível, mediante os textos literários de Eneida de Moraes, que ela não aceitou os padrões atribuídos às mulheres do seu tempo, por esta razão lutou pelos direitos feministas e de igualdade política. Santos (2005) afirma que Eneida percorreu os espaços dominados por homens, como a redação de jornais, a publicação de livros e as células partidárias, exercendo sua militância durante os cinquenta anos de atuação no cenário político e jornalístico-literário do Brasil.

No período de 1920-1930, Eneida de Moraes residia em Belém-PA, ingressando no jornalismo, participando de diversos grupos intelectuais, no período de 1930-1945, a escritora militante residiu no Rio de Janeiro, onde se filiou ao Partido Comunista do Brasil, apoiando o ativismo revolucionário da década de 30 do século XX, em que participou de movimentos sociais e de revoluções de 1932 e 1935, que resultaram em prisões e torturas, dentre outras violências, e, por fim, no período de 1945-1970, Eneida de Moraes continua suas produções literárias, exercendo sua profissão de jornalista, como cronista e repórter.

As obras produzidas por Eneida de Moraes foram *O Triste*, *Orvalhos do Coração* e *Cartas Perdidas* no ano de 1920, período que trabalhou na Revista *A Semana*; já na Revista *Belém Nova* em 1926, a autora escreveu poemas, *Meu Flirt com a Vida*, *A Mais Linda Canção da Minha Vida*, *Sonho de um Balão*, e, também diversas crônicas, *Carta à Mulher Paraense*, *Carta à Maria Luiza*; na Revista *Antropofagia* escreveu *Assahy*, *Banho de Cheiro*, ou seja, Eneida possuiu uma produção literária extensa, dentre suas obras optamos pela crônica *Companheiras*.

O objetivo desse trabalho é analisar a crônica *Companheiras*, de Eneida de Moraes, realizando um diálogo com o contexto histórico da Ditadura Militar. Diante disso, este trabalho irá tratar sobre a crônica, enquanto instrumento de luta de humanização, além de uma breve apresentação do contexto histórico e de uma análise literária, dialogando com a realidade social.

Crônica: uma arma artística de luta e humanização

Eneida de Moraes ocupou espaços primordialmente, dominados por homens, como as redações dos jornais, o que levou a autora paraense a produzir um gênero desse meio jornalístico, a crônica. As crônicas de Eneida possuem caráter estético, indo além da objetividade da informação jornalística, tratando em seus textos a realidade política e social do período em que viveu, com uma sensibilidade e criatividade peculiares da escrita da autora.

Nesse sentido, as crônicas de Eneida de Moraes enfatizam a condição humana do período conturbado de 1930 a 1945, isso faz com que suas obras ultrapassem os tempos da História, visto que sua produção artística é repleta de lutas, as quais afloram nos leitores o desejo de lutar também por dias melhores, já que a esperança ganha vida no discurso literário dessa escritora.

Então, o que é crônica? Segundo Cândido (2003), é um gênero menor da literatura, no entanto, ela manifesta riqueza literária mediante uma linguagem agradável e próxima do leitor, cumprindo a função de humanização da literatura, pois:

Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 2003, p. 89)

Parafraseando Cândido (2003), a crônica apresenta esteticamente aspectos da realidade, esclarecendo o leitor do mundo a sua volta, possibilitando ao mesmo uma nova perspectiva de enxergar as pessoas, desenvolvendo a quota de humanidade que necessitamos para sermos capazes de lutar a nossa própria luta e a dos outros também, ou seja, assim como as obras ficcionais, líricas e dramáticas nos ensinam muito sobre a

vida, a crônica, não deixa de exercer essa atividade importantíssima também.

Assim, crônica é um texto literário e por narrar acontecimentos ficcionais, pertence ao gênero narrativo, girando em torno de um assunto, cujos personagens são em número menor, com um enredo breve a partir da temática do cotidiano, às vezes, o humor é trabalhado. Para Candido (2003), a crônica não surgiu com o advento do jornal, mas foi nele que encontrou o maior suporte de circulação, visto que ambos compartilhavam do mesmo interesse: relatar o cotidiano.

De acordo com Valente-Barata (2013), a crônica é dividida entre dois aspectos, o primeiro é o circunstancial do cotidiano e o segundo o fato literário, em que esse texto pode ser classificado como um texto jornalístico e também, como um texto literário. Diante disso, é perceptível que a crônica ganha sua atemporalidade pelo fato de tratar da condição humana a partir do viés ficcional da Literatura, como a obra *A vida como ela é...* de Nelson Rodrigues, repleta de crônicas fantásticas que abordam fatos cotidianos da década de 1950, já que:

Para cada dia, uma história diferente, retomando as mesmas temáticas: o amor, o adultério, o sexo, a paixão. O cenário era quase sempre o mesmo também, o Rio de Janeiro coetâneo ao autor. Apesar de se valer dessas mesmas peças na elaboração de suas narrativas, a cada dia surgia uma história diferente, com personagens distintos e que agradava ao público leitor – basta retomar o número de histórias e o período em que foram publicadas, mais uma vez, para confirmá-lo. Os textos, com aparente despreensão, chegariam à incrível marca de duas mil histórias. (VALENTE-BARATA, 2013, p. 311).

Em outras palavras, a crônica é um texto literário atrelado às temáticas humanas, aos cenários das condições dos indivíduos que fazem parte da sociedade. Nesse ínterim, Eneida de Moraes ao escrever também suas crônicas, abordou o cotidiano a partir de uma realidade política e social conturbada no Brasil, a Ditadura Militar.

Antes de contextualizar a Ditadura Militar, é importante salientar a função de aprendizagem da Literatura, porque Eneida de Moraes escreveu

textos literários que nos ensinam sobre a condição humana, como por exemplo, a situação dolorosa de mulheres presas injustamente num país cego pelo fascismo.

Segundo Compagnon (2010), Aristóteles tratou sobre a função de catarse da Literatura, que é o efeito de purificação das emoções, ou seja, quando o espectador se emociona diante da experiência artística, em que apenas os insensíveis à arte não são tocados por essa experiência. Pois em *Companheiras*, de Eneida de Moraes, é possível sensibilizar-se com a situação das mulheres militantes presas por lutarem por tempos melhores, em que no atual contexto político do Brasil, essa crônica é um antídoto para a cura da síndrome do “vira-lata”, em protesto aos loucos que se esqueceram dos tempos sombrios da Ditadura Militar.

Desse modo, é perceptível que a Literatura permite-nos compreender os comportamentos humanos e a vida das pessoas numa perspectiva artística, adquirindo um conhecimento individual e único, visto que a arte literária nos encoraja para lutar diariamente por aqueles que resistem no meio de tanta opressão, que só tende a aumentar com esse retrocesso que o país está passando.

Pode-se considerar que Eneida de Moraes foi uma escritora da segunda geração do Modernismo no Brasil, que se iniciou em 1930 e foi até 1945, e permeou pela terceira de 1945 em diante, cuja sua produção literária obedece à concepção desse período, denominada de Neorrealista, visto que enfatizava interesse na realidade social, como a seca – no Nordeste – tratada em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a Ditadura Militar abordada em *Companheiras*, de Eneida.

Vamos entender brevemente o contexto histórico da Ditadura Militar, já que tanto a mencionamos ao longo deste trabalho. O período de 1930 a 1940 é considerado pelos historiadores um momento conturbado no Brasil e no mundo no que diz respeito ao contexto social e político, tendo como estopim a Segunda Guerra Mundial.

De acordo com os historiadores, foi no ano de 1930 que o presidente do Brasil, Washington Luís, é destituído, e Getúlio Vargas toma o poder.

Em 1931, muitas manifestações dos trabalhadores são reprimidas pela polícia, como a “marcha da fome”. No ano seguinte, 1932, acontece a Revolução Constitucionalista contra o governo de Vargas, o qual caminhava para a Ditadura Militar, mas São Paulo é invadida, morrendo centenas de pessoas.

Em 1934, uma constituição oficializa Getúlio Vargas no poder e no ano de 1935, no Rio de Janeiro consolida diferentes tendências de esquerda, comunistas e socialistas com a Aliança Nacional Libertadora (ANL) liderada por Luís Carlos Prestes, o qual foi preso no ano seguinte, 1936, em que a partir desse ano, os policiais iniciam a caça a pessoas acusadas de comunistas, como foi o caso de Graciliano Ramos e Eneida de Moraes.

A partir do ano de 1937, o Congresso Nacional é fechado, e os direitos constitucionais suspensos, já os partidos políticos foram extintos. Em 1939, Hitler adentra a Polônia, acontecimento que foi a gota d’água para a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a censura ganha força com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no cenário brasileiro. E, por fim, em 1940, a legislação trabalhista faz de Getúlio Vargas um ser querido pelo povo, no ano de 1942, o Brasil declara apoio aos Aliados, em 1945 Getúlio Vargas perde o cargo para Eurico Gaspar Dutra.

E, é nesse contexto conturbado politicamente que a crônica de Eneida foi publicada.

Companheiras: uma experiência na Aruanda de Eneida

A crônica *Companheiras*, de Eneida de Moraes pertence a sua obra publicada no ano de 1957, *Aruanda*. Essa crônica conta a história de vinte e cinco mulheres presas políticas no período da Ditadura militar, o enredo se passa na Casa de Detenção, localizada no Pavilhão dos Primários, no período de 1935 até 1938, momento bastante sombrio com fascismo aterrorizante do Estado Novo.

A obra inicia com a narradora comparando a situação desumana da sala em que ela e mais suas companheiras prisioneiras políticas passavam

no inverno, com a umidade excessiva e o frio muito forte, e no verão, com a alta temperatura que as sufocavam, como se já não bastasse a liberdade arrancada dessas mulheres guerreiras, datilógrafas, médicas, domésticas, advogadas, mulheres intelectuais e operárias, que lutavam por um país de paz e nunca perdiam a esperança, mesmo diante da situação alarmante.

Embora *Companheiras* seja uma crônica, a obra exerce a função de humanização da Literatura, aquela que se refere ao desenvolvimento da quota de humanidade defendida por Antônio Candido (2011) em *O Direito à Literatura*, pois, quando deparamos com a realidade dessas vinte e cinco mulheres, é impossível não nos sensibilizarmos com a condição humana miserável, como está explícito no trecho a seguir:

De um lado e do outro da sala, enfileiradas, agarradas umas às outras, vinte e cinco camas. Quase prêsas ao teto alto, quatro janelas fechadas por umas tristes e negras grades. Encostada à parede, uma grande mesa com dois bancos. Ao fundo da sala, os aparelhos sanitários. Por maior que fosse a nossa luta para mantê-los limpos e desinfetados, nunca conseguimos fugir do cheiro forte que exalavam. (MORAES, 1989, p. 131).

A narradora partilha de uma realidade muito dura do período da Era Vargas, em que muitas mulheres foram caçadas e passaram por esse tipo de situação e até muito piores, como a separação de mães e filhos, que foi o caso da personagem Rosa, também a tortura que não doe somente no corpo físico da personagem, mas que doe até hoje na alma do leitor sensível à Literatura, que são relatadas quando, por exemplo, Elisa Saborovsk chegou à Casa de Detenção, vejamos a passagem da obra:

E contou. Contou com voz firme o quanto sofrera. A Polícia Especial a maltratara monstruosamente. Mostrou-nos os seios onde trazia marcas de dedos. Colocavam-na no alto da escada, amarrada e nua para forçá-la a declarar ou delatar, enquanto dois homens enormes lhe puxavam os seios. (MORAES, 1989, p. 136).

Diante do exposto, podemos relacioná-lo com as palavras de Candido (2011, p. 175) em *O Direito à Literatura*, que diz o seguinte: “A literatura

confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”, ou seja, Eneida de Moraes denuncia o inferno que vivenciou e presenciou com outras companheiras de luta nesse período sombrio da História do Brasil.

É perceptível que Eneida por ser uma ativista, a sua Literatura tinha compromisso com as causas sociais, desse modo, a arte dela era voltada à libertação do indivíduo, da sujeição às autoridades, em que a Literatura acaba sendo um instrumento de justiça e de tolerância.

Nesse contexto, a Literatura de Eneida de Moraes sugere o caminho para não sermos alienados e oprimidos nessa atual conjuntura política do Brasil, pois ela é clara quando apresenta mediante a ficção literária, o perigo para a condição humana em um governo de índole fascista e autoritarista.

Desta forma, a Literatura assume o papel de sintoma e solução do mal-estar do homem do passado, do moderno de hoje e de amanhã. Para Compagnon (2009), a Literatura é como uma fonte de inspiração, colaborando no desenvolvimento da personalidade do leitor ou sentimental, possibilitando o acesso à experiência sensível, em que:

O próprio da literatura é análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades. Mas atribuía assim à literatura o domínio das reações do indivíduo ao mundo e a outrem, o domínio dos valores e das avaliações, das relações éticas e estéticas, o domínio da ideia. (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Perante o discurso teórico de Compagnon, consideramos que a crônica *Companheiras* de Eneida de Moraes dispõe das relações das personagens com o mundo e entre si, apesar de tanto sofrimento e torturas, aquelas vinte e cinco mulheres compartilhavam dos mesmos desejos, problemas, ajudando uma as outras, no intuito de sobreviver aquela realidade miserável, vejamos mais um excerto da obra:

Um dia -jamais esquecerei esse dia- fazia muito calor e fazia sol. [...] Na sala, aquela tarde, havia tanto calor que descansávamos nas camas, abanando-nos com pedaços de papel. Como não tínhamos espaço para andar todas ao mesmo tempo, quando umas o faziam, outras eram obrigadas a ficar sentadas ou deitadas nas camas. Jogávamos paciência, algumas, e o calor era tanto que nem tentávamos falar. Qualquer gesto, qualquer palavra ou movimento iria aumentar o suor que escorria de nossos corpos cansados. Não podíamos perder a menor de nossas energias: devíamos sobreviver. (MORAES, 1989, p. 133-134).

A partir desse fragmento da crônica, conseguimos imaginar a condição que era submetida às pessoas que discordavam do governo autoritarista no Brasil desse período tão sombrio e aterrorizante. Além disso, conhecer o espírito de luta e resistência que Eneida transferiu para sua obra e partilhar dele com seus leitores que estão presenciando essa infeliz conjuntura política de hoje.

Retornando à crônica *Companheiras*, é importante salientar sobre o que aconteceu com a personagem militante tão querida pelas vinte e cinco mulheres, a Elisa Saborovsk, já mencionada ao longo deste trabalho. No primeiro momento, ela foi levada para outra prisão muito pior a que se encontrava, mas depois de três meses, retornou, sendo agredida pelos policiais da prisão todos os dias.

A narradora descreve a personagem como uma mulher culta, humana e valente, mas infelizmente, o final da personagem foi esse: “Na noite em que ela partiu com Olga Benário para o navio que as levaria a Hitler, era inverno e tiritávamos de frio. Sofríamos ainda mais, porque tínhamos aprendido amá-la.” (Moraes, 1989, p. 137-138).

Nesse sentido, o contexto histórico é refletido na construção do texto literário, visto que Eneida preocupou-se em *Companheiras* com a realidade social, e isso se tornou evidente na sua crônica, levando os leitores a revivenciam esta infeliz página da História do Brasil, com a sua arte, pois, tem-se a sensação de transportação a essa fase tão péssima para o gênero intelectual humano.

Arremates Finais

Eneida de Moraes foi uma escritora que deixou seu legado, devido a sua produção literária ser engajada com os problemas sociais, cujas suas lutas são marcantes nos seus textos. Com Eneida só temos a aprender todos os dias, lendo seus textos que se eternizam na vida dos leitores literários providos de sensibilidade artística, além do mais, por que não partilhar com os outros das histórias de luta e de resistência de nossa escritora paraense, pois neste atual cenário político, isso se torna bastante relevante.

É lamentável que uma escritora como Eneida de Moraes ainda não seja estudada de forma crítica e mais frequente na Literatura de âmbito regional e nacional, quantas pessoas que já estudaram Literatura nas escolas e nem ouviram falar nessa artista crítica, que lutou pelo lugar da mulher numa sociedade tão patriarcal como essa nossa. Eneida enche o leitor de esperança, uma vez que também foi militante feminista, tendo como arma a Literatura, a arte com um potencial humanizador.

Assim, pode-se afirmar que Eneida de Moraes era uma mulher forte, lutadora e humana por exercer militância, por lutar, e isso já pode ser considerado humanizado pela arte. A pergunta que não podemos deixar de fazer nesse trabalho e acreditamos que as pessoas gostariam de saber em que lado Eneida de Moraes estaria no atual quadro de terror em que estamos vivendo hoje? Para sua informação, com certeza, ela estaria do lado do Amor! Do lado dos injustiçados socialmente.

Referências

CANDIDO, Antônio. **O Direito à Literatura**. Vários escritos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio. **Para Gostar de Ler: crônicas**. Vol. 05, São Paulo: Ática, 2003.

COMPAGNON, Antoine. A Literatura. In: COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MORAES, Eneida. Companheiras. In: MORAES, Eneida. **Aruanda**. SECULT; FCPTN, Belém, 1989.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. Eneida de Moraes: militância e memória. Revista **Em Tese**. Belo Horizonte, N° 09, p. 99-106, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3539>. Acesso em: 19 nov. 2019.

VALENTE-BARATA, Paulo José. A vida como ela é...: Esbofeteada e Delicado entre a crônica e o conto, algumas considerações. **Revista Estação Literária**. Vol. 11, p. 309-325, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28280>. Acesso em: 19 nov. 2019.

Capítulo 11

Formação da identidade amazônica a partir da análise do esboço *O lundum* de José Veríssimo

*Jomara da Conceição Lopes*¹

*Zilene dos Reis Maciel*²

Introdução

A Amazônia é uma das maiores florestas tropicais com uma enorme biodiversidade presente em oito países da América, sendo um deles o Brasil. Seus primeiros habitantes foram os povos indígenas, porém, com o “descobrimento” do Brasil e mais tarde a assinatura do Tratado de Tordesilhas no final do século XV, essa imensidão verde foi dividida entre Portugal e Espanha, no entanto, sua ocupação deu-se também pelos ingleses, franceses e holandeses. Em 1750, Portugal e Espanha assinaram o Tratado de Madri, o qual dava pleno domínio da Amazônia a quem se realizaria sua ocupação e exploração, e Portugal foi o grande felizardo.

E sendo o Brasil, colônia de exploração de Portugal, essa ocupação ocorreu de modo aviltante, pois para todo trabalho que Portugal tinha pela frente precisava de labutadores e a escravidão foi um dos meios pela qual se conseguiu trabalhadores para os empreendimentos que a Coroa Portuguesa almejava. A princípio, a escravidão deu-se pelos povos indígenas e logo após, pela mão de obra africana que chegavam ao Brasil pelo tráfico negreiro. A vinda de povos africanos para o Brasil enraizou marcas em

¹ Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Pará. Campus de Moju- Campus XIV (MOJU-PA).

² Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Pará. Campus de Moju- Campus XIV (MOJU-PA).

nossa história, o sofrimento de um povo, a desvalorização, a exclusão, o preconceito racial, manchas profundas e inesquecíveis, contudo, este momento não trouxe só lamentações, com estes também vieram às manifestações culturais, que misturada com a cultura indígena, tornou do Brasil e da Amazônia um polo cultural diferenciado.

Nesse contexto de lutas, de exploração e de miscigenação é que boa parte da cultura brasileira e amazônica surgiu. E, diante desse breve percurso histórico que este estudo toma como ponto de partida para as reflexões sobre a análise de um texto do escritor e crítico literário paraense. Dessa forma, este trabalho discorrerá acerca: da manifestação cultural e religiosa; breve resumo de vida e obra de José Veríssimo, sobretudo *Cenas da Vida Amazônica*, na particularidade do livro denominada esboço *O Lundum*; a simbologia africana por trás da festividade do Divino Espírito Santo e a análise do esboço: *O Lundum*, como leitura e resultado de uma mostra literária, realizada na Universidade do Estado do Pará- Campus XIV, no município de Moju – como resultado de uma atividade da disciplina Literatura Brasileira II, no mês de fevereiro de 2020, seguido das considerações finais e das referências.

Manifestação Cultural e Religiosa

O tráfico dos povos africanos para o Brasil fortificou a economia da coroa, mas deixando marcas dolorosas nos negros – que foram obrigados a se tornarem escravos – e seus descendentes brasileiros. Os variados grupos étnicos contribuíram para a formação cultural do Brasil, com eles vieram sua cultura religiosa, a música por eles cultivada, sua gastronomia, aspectos e peculiaridades de um povo tão diferente dos portugueses. Sua cultura substituiu e/ou aprimorou a cultura cristã europeia.

Na Amazônia, no período colonial, o tráfico de escravos para esta região ocorreu de forma ínfima, como expõe Monteiro (2006, p. 76) ao explicitar que os primeiros negros que nesta região estavam foram trazidos pelos “ingleses, para trabalhar nas feitorias que montavam entre os

rios Paru e Xingu. Eles eram utilizados na cultura da cana e de outras espécies, mas foram desaparecendo com a destruição desses estabelecimentos pelos portugueses.” Ainda de acordo com o autor, os motivos da não importação de mão de obra africana para a Amazônia era devido: o caráter extrativista desta região, o elevado número da população indígena, distância desfavorável dos centros negreiros e a Amazônia, preferência indígena em detrimento aos negros.

Em decorrência da escravização da população indígena, os missionários intervieram defendendo a liberdade da população nativa, criando condições para a importação de escravos africanos. Em solo brasileiro, a influência africana na culinária é muito marcante, como o dendê utilizado em várias receitas, o consumo da pimenta vinda da região de Malagueta, a religiosidade que é o traço mais perceptivo, pois estes, não entregaram a seus senhores/escravizadores sua religião e sua cultura.

De religiosidade politeísta, os negros africanos se viram perseguidos ao cultuar suas divindades na colônia. As repressões por parte das autoridades portuguesas levaram às práticas de cultos secretos, diante da violência sofrida por seus senhores, os negros cativos camuflaram suas divindades por trás dos santos católicos, processo chamado de sincretismo religioso, como forma de resistência e sobrevivência, conforme explicitou Silva (2008, p. 40):

No período da escravização, os bantos, em contato com os tupis-guaranis, criaram uma mescla de preceitos religiosos africanos e indígenas, enriquecendo a religiosidade na colônia. As práticas religiosas entre os escravizados não foram fáceis. A Igreja católica e os jesuítas perseguiram cada expressão religiosa diferente de seus ensinamentos. [...]. Por isso, tanto negros quanto índios acabaram sincretizando seus cultos ao dos cristãos, dando às suas cerimônias uma feição católica.

Como estes africanos vinham de vários grupos étnicos, seus cultos também eram diferentes, mas ao aderirem ao sincretismo houve a unificação do culto tornando essa religiosidade tão peculiar encontrada na

cultura brasileira, não sabendo onde começa a religiosidade católica e termina a africana.

A ocupação e o povoamento da Amazônia fez surgir neste cenário novos personagens, resultado da miscigenação com portugueses, ingleses, franceses, holandeses, os missionários jesuítas que instauravam o modelo europeu do monoteísmo aos indígenas, mais tarde os imigrantes nordestinos e de outras regiões vindos à Amazônia para trabalhar na exploração dos seringais e das drogas do sertão, contribuindo para formação da identidade cultural amazônica.

Costa (2016, p. 38) assim elucida: “[...] percebemos as fronteiras amazônicas como complexas, envolvendo a convivência da pluralidade cultural com um passado marcado por uma exploração colonizadora que deixou marcas profundas em seu território e em seu povo”. Aqueles momentos foram e são importantes para a memória e a cultura amazônica, como expôs Costa (2016, p. 37): “A história de um povo é, portanto, fundamental para o entendimento do que ele vive hoje”, e que a partir do conhecimento desta história de exploração, de luta será fácil compreender a cultura deste povo tão diversificado e que a pesquisadora expõe de que é “importante conhecer a história de exploração da Amazônia pelos europeus, assim com as lutas e a resistência dos povos nativos, para compreendermos os processos que formaram essa cultura e seus novos personagens.” (COSTA, 2016, p. 37).

Diante de uma cultura tão peculiar houve a aspiração de valorização cultural e social da região amazônica, escritores como, Inglês de Sousa, Euclides da Cunha, Vicente Salles, Waldemar Henrique, Dalcídio Jurandir, Rui Barata, José Veríssimo, entre outros, despertaram o interesse em escrever sobre o povo que neste território vivia. Veríssimo, atento em discutir temas nacionais, empenhou-se em registrar sobre as facetas amazônicas, produziu ensaios sobre as populações indígenas, mestiças, caboclas, ribeirinhas, seringueiros, balateiros, que trabalhavam e ainda residem nessa imensidão verde.

Breve resumo de vida e obra de José Veríssimo

José Veríssimo Dias de Matos, filho do Tenente José Veríssimo de Matos e de D. Ana Flora Dias de Matos, nasceu no dia 08 de abril de 1857, na cidade de Óbidos/PA. Foi professor, educador, jornalista, escritor e crítico literário. Veríssimo, ainda criança, aos 08 anos de idade mudou-se com seus pais para Manaus para dar continuidade aos estudos e posteriormente para Belém, onde finalizou primário. Mais tarde, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde cursou e terminou o secundário. Ainda se aventurou no curso de Arquitetura, porém, abandonou-o e regressou à Belém, onde começou carreira no magistério e no jornalismo. Dedicou anos de sua vida à educação, no entanto, anos mais tarde, contrariado com a maneira com que seus governantes tratavam a educação, fez com que Veríssimo renunciasse seu cargo, retornando ao Rio de Janeiro.

Em terras cariocas, Veríssimo tornou-se dirigente da *Revista Brasileira* (mais especificamente em sua 3ª fase), e juntamente ao seu mais alto e renomado escalão intelectual, a saber: Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Inglês de Sousa, Lúcio de Mendonça, entre outros. Fundou a Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a cadeira de número 18, anos mais tarde, afastou-se definitivamente da Academia em razão da candidatura de um homem que não fazia parte do mundo das letras, e sim do universo político.

Sem sombra de dúvidas, foi um excelente crítico literário e escritor de cunho nacionalista, suas obras literárias destacam os vários estudos sobre a Amazônia, na qual Veríssimo nasceu e sendo de raízes naturalistas, descreveu com precisão a beleza e peculiaridade que existia naquele cenário. Veríssimo faleceu em 02 de fevereiro de 1916, na capital do Brasil, até então, Rio de Janeiro.

Dentre suas obras estão: *Quadros Paraenses*, (1878); *As Primeiras Páginas*, (1878); *Cenas da vida amazônica*, (1886); *Questão de limites*, (1889); *Estudos brasileiros*, 2 séries, (1889-

1904); *Educação nacional*, (1890); *A Amazônia*, (1892); *A pesca na Amazônia*, (1895); *A instrução pública e a imprensa*, (1900); *Estudos de literatura*, 6 séries, (1901-1907); *Homens e coisas estrangeiras*, 3 séries, (1902-1908); *Que é literatura e outros escritos*, (1907); *História da literatura brasileira*, (1916), entre outras. Nesse panorâmico de obras de Veríssimo, a presente pesquisa dar-se-á em torno de *Cenas da vida amazônica*, (1886), a qual discorrerá a seguir.

Cenas da Vida Amazônica

Cenas da Vida Amazônica é uma obra do escritor José Veríssimo. Sua primeira publicação é composta por quatro narrativas sendo elas: *O Boto*, *O Crime do Tapuíto*, *O voluntário da Pátria* e *a Sorte de Vicentina*. Em sua segunda edição fora acrescentado uma parte chamada *Esboçeto*, estas são narrativas compostas de pequenos casos ou esboços de situações típicas da região amazônica, as narrativas são: *o Serão*, *a Lavadeira*, *o Lundum*, *Indo para a seringa* e *Voltando da seringa*, nesta edição o autor introduz também a crítica de Machado de Assis, o qual destaca grande admiração e apreço pelos escritos do autor. Em *Cenas da Vida Amazônica*, Veríssimo retrata a vida e como esta é vista em toda sua amplitude e complexidade social, refletindo os costumes da região e os passos de seus habitantes.

O Lundum

O Lundum ou lundu é uma dança/canto de origem africana chegada ao Brasil por meio de cativos africanos. Em território brasileiro o lundum ganhou uma nova roupagem, tanto nos movimentos quanto no ritmo, conforme explicitou Miranda (2015, p. 2): “Em terras brasileiras, a dança do lundu foi cultivada por negros, mestiços e brancos e, durante o século XIX, o lundu virou lundu chope e salões do Império” e foi por meio do lundum que gêneros como: carimbó, samba, cateretê surgiram. De ritmo quente, o lundum caracteriza-se por ser uma dança de roda que o casal,

em movimentos sensuais e provocativos, dança atraindo a atenção de seus expectadores. No entanto, se esta dança for dançada sem um par, a mulher, sensualiza objetivando atrair à atenção de seu enamorado num convite a mais. Geralmente, este ritmo é cantado/dançado em épocas festivas. Entretanto, o lundum chamou a atenção dos grandes salões de bailes imperiais, e aperfeiçoado, ganhou letra nas percussões e movimentos mais comportados na dança, cultivado até os dias atuais com grande público na região Amazônica.

A simbologia africana por trás da festividade do Divino Espírito Santo

De acordo com Ferrari (2015, s/d) “O culto ao Divino exerceu fascínio na população negra”, pois o simbolismo por trás da festividade foi relacionado pelos negros, aos Orixás por eles cultuados. Cada Orixá está ligado a algum aspecto da natureza, com sua personalidade, história e domínio. A pomba branca, símbolo do Espírito Santo está relacionado a Oxalá, divindade que criou o mundo tendo a cor branca como representação da paz e da pureza e como elemento o ar. Seu domínio – o planeta terra e suas criações, apresenta sincretismo com Jesus Cristo.

A cor vermelha, presença predominante na festividade do Espírito Santo, utilizada na bandeira do santo, enfeita o terreiro do arraial, foi mais um encanto para os africanos levando alusão a outra divindade, Xangô, orixá da sabedoria e da justiça que tem como sincretismo São Pedro e São João Batista, representado pelas cores marrom e vermelho, como descreveu Ferrari (2015, s/p): “Lembrar-se deles ao beijar a bandeira do Divino foi sua maneira de se adaptar a uma nova sociedade e de recriar Áfricas”. Ainda de acordo com a autora, “uma festa onde se distribuía comida e para onde poderiam levar alegria, música e dança foi outro motivo da identificação da população negra com as Folias do Divino”, pois, a população negra tinha necessidade de alimentar seus orixás. Como elucida Ribeiro (2009, p. 4, grifos do autor):

Dessa forma, pode-se entender o motivo pelo qual a tradição de alimentar essas entidades é tão presente nos cultos de origem africana. Esses seres precisam alimentar-se para terem *axé*, para realizar os pedidos de seu protegido, seu “filho”. Embora seja comum aos leigos que se ofereça – *arriar* – comida aos santos apenas para que estes possam retribuir com alguma graça ao oferecedor, em inúmeras ocasiões o alimento é *arriado* para agradecer, pedir perdão.

Como explicitou o autor, há uma necessidade em alimentar as entidades, uma vez que cada entidade possui suas variantes, seus domínios, suas vestimentas, cada Orixá tem uma preferência alimentar, apesar de alguns elementos alimentícios estarem presentes em pratos de outras entidades. Os negros acreditam que a força vital que essas entidades emanam, é a proteção para seus filhos e ao oferecer o alimento, o filho agradece, faz pedidos e se fortalece espiritualmente.

Análise do esboço *O Lundum*

O esboço *O lundum* é um pequeno caso com a descrição da festividade do Divino Espírito Santo. Sendo uma das manifestações religiosas mais populares da região amazônica, que saúda em honra as três pessoas da Santíssima Trindade, Deus Pai, Deus filho e Espírito Santo. Na Amazônia, a festividade ganhou algumas peculiaridades encontradas somente nesta região. A festividade inicia com a esmolação de porta em porta. Como na Amazônia, os caminhos se dão pelos rios e igarapés o festejo torna-se diferenciado. O grupo religioso passa cantando, rezando nas casas das famílias e em troca é recompensado com o que a família pode doar, podendo ser: porcos, frutas, farinhas, dinheiro, a intenção é contribuir com a festividade do padroeiro, e toda arrecadação será consumida no grande banquete da festividade.

Em *Cenas da Vida Amazônica*, José Veríssimo retrata a festa de herança portuguesa, modelada com os costumes amazônicos, como explicitou Coutinho (2002, p. 243): “Na primeira fase – a dos homens da terra – mais fidelidade ao real, mais autenticidade, um comovido amor à

gente e aos seus costumes”. Em *O Lundum*, Veríssimo descreve detalhadamente os processos de preparação da casa onde a imagem do padroeiro, o Divino Espírito Santo está acolhido como expôs:

A moldura é uma casa de sítio. Paredes de barro, esteios amarrados com cipó, teto de palha. Na frente da casa um mastro, coberto de folhas, ornado com frutos: ananases, bananas e outros. No topo do mastro uma bandeira. Na bandeira, pintada por um Pedro Américo Campestre, uma pomba. É o Espírito Santo. (VERÍSSIMO, 2014, p. 151).

Como a festividade é de herança portuguesa, o mastro europeu é diferente ao da região amazônica. No modelo de festividade europeia, o mastro era o meio de diversão. Bem no centro do terreiro ficava o mastro e no seu topo uma bandeira, na parte superior tinham fitas presas, a parte de baixo ficava solta para que os cirandeiros da festividade pudessem dançar rodando em volta da bandeira do Santo.

Em algumas regiões do Brasil, em específico na região amazônica, o mastro ganhou um formato diferente, a bandeira permaneceu, mas as fitas deram lugar aos frutos, folhas e flores nativas da região, riquezas em abundância na Amazônia. Como é de costume – no interior, em festas de arraial – a comunidade aproveita o dia Santo para descansar os dias de labuta no roçado. E com o passar do tempo o que era um dia santo, passou a ser sinal de brincadeiras, danças, e bebedeiras e é neste momento que a festividade toma outro rumo, o que era santo abre espaço para o profano, conforme elucida Veríssimo (2014, p. 151): “Então, ao menos em aparência o Senhor do Divino Espírito Santo é substituído por Baco”.

Com muita alegria, requebrados, molejos as lindas mulheres amazônicas chamam a atenção do público presente. O que começou como uma ciranda abre espaço para uma grande festa, como descreve Veríssimo (2014, p. 151-153):

Em uma das redes o dono da casa fuma tranquilamente no seu cachimbo. [...] veste a sua melhor calça de pano americano riscado e camisa branca. Em uma rede a dona da casa, sentada de um lado, conversa com uma comadre que

senta-se no outro. Na cabeça de ambas dois formidáveis pentes erguem-se como os montes de Almeirim. [...].

Nos outros assentos amontoavam-se homens, e mulheres, moços, velhos e crianças. Vestidos encarnados, camisas de rendas, grandes brincos de ouro velho, cabeças cheias de flores, lábios cheios de risos, seios cheios de desejos, olhos cheios de amor – tudo há ai. Os moços fumam o perfumado tabaco do Rio Preto em seus longos cigarros de tauarí, e os velhos nos cachimbos de barro, por longos e enfeitados taquaris. [...] Há poucos momentos distribui-se o caxiri. A alegria reina. Há uma orquestra. Uma flauta e uma viola. A flauta toca, a viola acompanha. De vez em quando a viola briga com a flauta. Há então um desconcerto. [...] Lembraram-se de aproveitar a música para dançar. Dançaram. Eram polcas, quadrilhas, valsa, lanceiros – todo o corteja das insípidas danças civilizadas. Depois pararam. Um então gritou: - O lundum, venha o lundum!...

Veríssimo não poupa detalhes e um deles é o simbolismo usado no esboçeto. O vermelho, cor utilizada na festividade do Divino Espírito Santo, significando fortaleza para religiosidade católica, é representado no esboçeto pela figura de Baco, deus grego do vinho, dono de todas as festas e obscenidades encontradas em toda a narrativa, nos lábios das mulatas, nos rostos afogueados “rubros” das dançarinas, nos pés das moças – chinelas “encarnadas”, na flor que sobreviveu ao pisoteio da cabocla, conforme descreveu Veríssimo (2014, p. 152-157, grifos do autor):

Em outra, três moças [...] deixando ostensivamente ver os pés nus meio calçados em chinelas encarnadas [...] Vestidos encarnados [...] Nos lábios de um vermelho arroxado brincava um sorriso provocador [...] lábios purpurinos [...] Os pesinhos, a meio mentidos nas chinelas encamadas, correram ligeiros no chão [...] Em uma das voltas os seus cabelos desprenderam-se e caíram longos, [...] As flores que estavam enlaçadas neles caíram; "ela" pisou-as.[...] Só uma rosa ficou [...] Nos olhos negros havia um mar de volúpia, nos lábios roxos ondas de desejos.[...] As faces estavam vermelhas como a tinta, do urucum[...] Na sala, além da música, só se ouvia o sapateado de suas chinelas encarnadas. A cara dos tocadores metia dó. Rubros, suados, com os cabelos espetados úmidos.

Nesta simbologia, percebemos uma alusão às etnias africanas, pois o vermelho é uma cor quente, e representa o fogo de Xangô, cor utilizada pelos povos africanos para agradar suas divindades, presentes nos terreiros de Umbanda, Candomblé, entre outros, e para a religiosidade católica, o vermelho representa o fogo do Espírito Santo. O ponto alto do esboçeto *O Lundum* é descrito por Veríssimo (2014), como uma dança de acasalamento, onde a todo custo o macho – vaqueiro, tenta conquistar a fêmea – mulata, que sensualiza no salão. No decorrer da narrativa, a mulata usa de estratégias, faz com que a conquista seja demorada, usando recursos de sedução, como descreve o autor (VERÍSSIMO, 2014, p. 155, grifos do autor):

Ela deixava-o, aproximar-se e fugia rápido quando ia tocá-lo, ou então procurava-o e quando ele pensava que ela ia render-se lhe, enganava-o fugindo. Depois, nas mil voltas que davam, ele procurando-a, “ela” esquivando-se, quando ele estendia os braços, “ela” passava-lhes por baixo soltando uma grande gargalhada. O rapaz suave, “ela” estava calma. Corriam, gritavam, fugiam, iam, vinham, tornavam, chegavam quase a abraçar-se e estavam apartados, dir-se-ia que iam beijar-se se afastavam-se. “ela” mostrava-lhe os lábios rubros, apertando-os para não rir, ele lançava-lhe olhares amorosos no meio de sorrisos. Ele procurava-a, “ela” fugia; ele suplicava, “ela” ria-se. A dança era um duelo.

No entanto, a cabocla se deixa conquistar pelo vaqueiro. No final do esboçeto, há uma reflexão sobre o destino da moça, que depois de uma longa batalha onde suas atitudes mostravam ser mais fortes que as do vaqueiro, ela deixa ser dominada, como expõe Veríssimo (2014, p. 158, grifo do autor), “‘Ela’ foi cair exausta em uma das redes. Dizem que foi aquele o seu último lundum. Depois de mulher do vaqueiro, teve de cuidar dos filhos e ninguém mais a viu nas festas do Divino”. Depois de se tornar mulher do vaqueiro e mãe, não foi vista na festividade do Divino Espírito Santo, retrato de vida de muitas mulheres amazônicas, pois para esta região depois que as mulheres casam, seu papel na sociedade é de cuidar da

casa, do marido, dos filhos, retrato social descrito por Veríssimo em sua obra.

O lundum: mostra literária

Diante da pesquisa realizada na disciplina de Literatura brasileira II, surgiu a oportunidade de apresentar à comunidade acadêmica a pesquisa desenvolvida em formato de mostra literária. O I Seminário de Literatura Brasileira foi idealizado pela Dra. Professora Cristiane Mesquita e os discentes da turma de Letras – 2018, que expôs e discutiu obras produzidas no Brasil da segunda metade do século XIX até a contemporaneidade, a nossa dupla em particular, optou por estudar José Veríssimo, primeiro porque o escritor estaria no quadro dos autores dos períodos literários representados pela ementa, o Realismo e suas vertentes, e segundo, por se tratar de um escritor também de expressão amazônica – o que de certa forma, muito chamou nossa atenção, por retratar em suas obras nossa realidade, nosso lugar de fala: a Amazônia.

Sendo assim, no próximo tópico falar-se-á dessa mostra, a partir de um dos trabalhos apresentado, comentado e compartilhado nesse capítulo.



Figura 01: **Painel da Biografia.** (Arquivo pessoal de Lopes, 2020).

Na primeira imagem foi apresentado ao público o escritor, educador, jornalista e estudioso da Literatura, o paraense José Veríssimo, membro e um dos idealizadores da Academia Brasileira de Letras. Nascido no dia 8 de abril de 1857 na cidade de Óbidos, Pará, falecido em 02 de dezembro de 1916, na cidade do Rio de Janeiro. Viajou pela Europa, fez parte do Congresso Literário Internacional em Lisboa, realizou palestras contando as riquezas da Amazônia e da civilização que aqui vivia. Considerado por Machado de Assis, narrador e observador da vida amazônica.

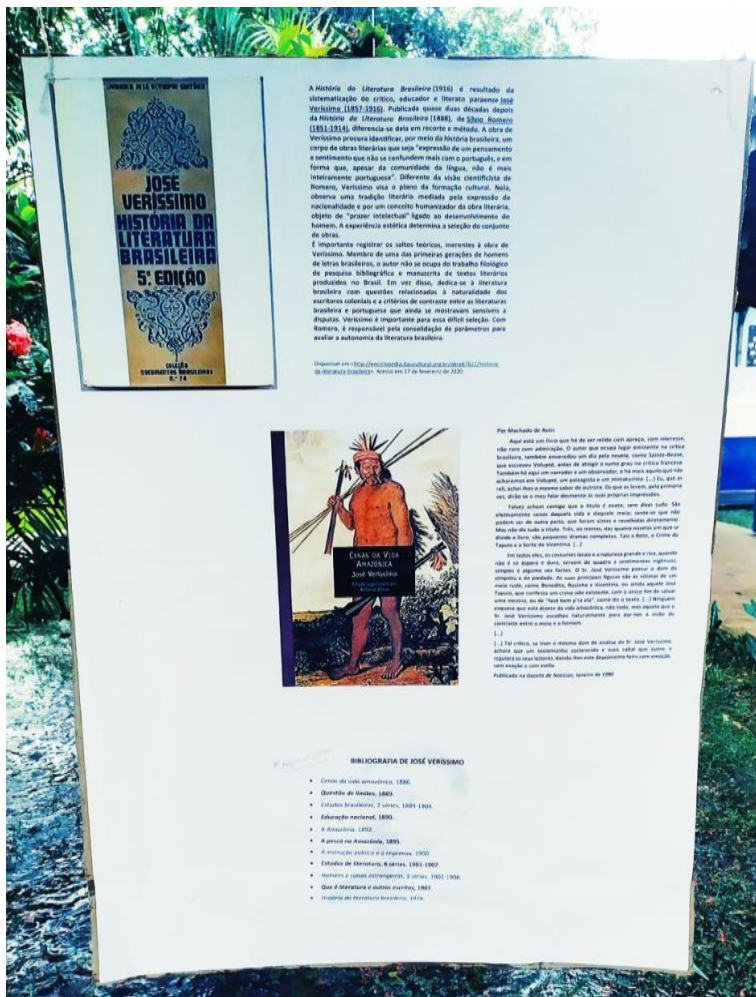


Figura 02: Painel das obras. (Arquivo pessoal de Lopes, 2020).

O segundo painel, apresentou as obras de José Veríssimo, enfatizando o quanto ele foi um importante historiador da Literatura Brasileira, renomeado crítico literário. De todas as suas obras, a que mais se destacou foi a literatura crítica intitulada *A História da Literatura Brasileira* - (1916), onde procurou definir um caráter nacional na Literatura e nos escritores do país, distanciando-se dos escritores da Literatura portuguesa.

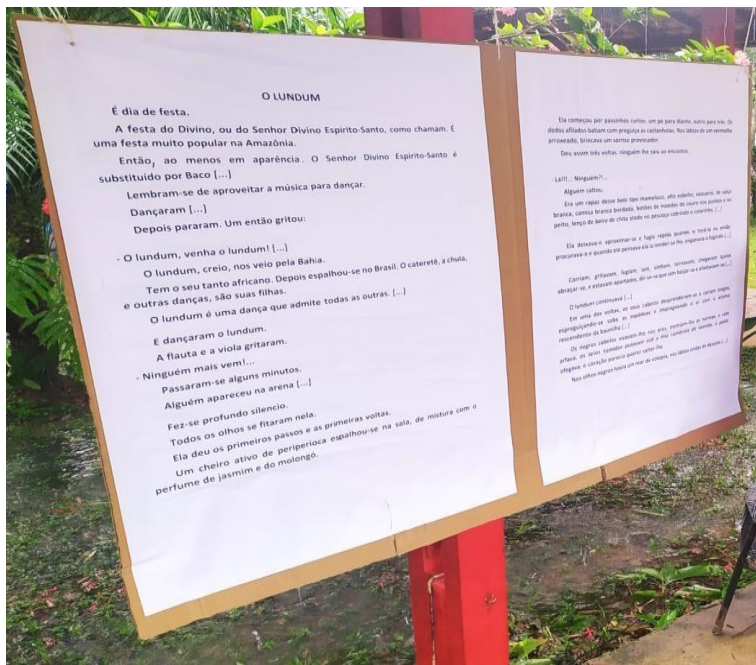


Figura 03: Fragmentos da obra. (Arquivo pessoal de Lopes, 2020)

Na imagem 3, o esboço *O Lundum* encontrado na obra *Cenas da Vida Amazônica*, narrativa trabalhada na Mostra Literária. Neste, é narrado a festividade do Divino Espírito Santo no interior da região amazônica. Dos detalhes trabalhados pelo autor, o que se sobressai é a natureza, a paisagem. O Ponto alto da narrativa é a luta travada entre a cabocla e o vaqueiro, tendo ao fundo a dança/canto lundum, que resulta em romance entre o casal.



Figura 04: **Vestimenta.** (Arquivo pessoal de Lopes, 2020).

Demonstração ao público da vestimenta que as moças do esboço *O Lundum*, poderiam estar usando no arraial, em festejo ao Santo, vestido de chita, cambraia, como descrito por Veríssimo (2014, p. 157) “Os negros cabelos voavam-lhe nos ares, tremiam-lhe as narinas, o colo arfava, os seios túmidos pulavam sob a fina cambraia do vestido, o peito ofegava, o coração parecia querer saltar-lhe”.



Figura 05: **Terreiro literário.** (Arquivo pessoal de Lopes, 2020).

Cenário montado em alusão à casa que recebia a Coroa do Espírito Santo no esboço *O Lundum*. Os detalhes como: Tucupí, farinha d’água,

tapioca, urucum, especiarias utilizadas até os dias atuais pela população amazônica, foram mencionados durante toda a obra. O mastro como símbolo de produtividade, da boa colheita, nele, o milho, o arroz, a banana, são abençoados pela bandeira do Padroeiro. Este cenário desenvolvido para atrair a atenção do público, tinha fundo sonoro para deixar o ambiente, mais próximo da natureza Amazônica.

Considerações Finais

Durante todo o exposto, José Veríssimo em *Cenas da Vida Amazônica* (2014) nos mostra uma Amazônia regionalista pautada na paisagem e vida dessa população. Assim como no restante do Brasil, a identidade deste povo perpassa por momentos que muito contribuíram para sua formação, a chegada dos portugueses, a catequização indígena, o tráfico negreiro, a vinda de nordestinos e de outras populações para a exploração da borracha e outros bens manufatureiros. Fez surgir personagens até hoje encontrados nesta região.

A religiosidade, traço importante da cultura brasileira em especial a amazônica que nos torna tão diferentes, no decorrer deste trabalho é mostrada sobre alguns ângulos, como os cultos às divindades indígenas, africanas e portuguesas. Este último, principal influenciador da cultura brasileira que nos torna tão diferentes e peculiares.

Logo, este trabalho foi apenas uma síntese da obra e de algumas curiosidades nossas sobre um dos maiores autores brasileiros/ amazônicos como uma forma de instigar os leitores desse livro a procurar mais pesquisas e se debruçar sobre a escrita do homem que não só revolucionou a Crítica literária brasileira, mas também que muito contribuiu para a valorização, a informação e a formação sobre/ da e na Amazônia.

Referências

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2002.

COSTA, Jaqueline Gomes da. **Identidade e cultura amazônica em obras da literatura infantojuvenil**. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras. Universidade Federal de Rondônia - UNIR, Porto Velho, 2016. Disponível em: <<http://ri.unir.br/jspui/handle/123456789/1733>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

FERRARI, Rose. Negros na festa do Divino. In: **Revista Campo & Cidade**. 96^a ed. [S.I.] [2015]. Disponível em: <<http://www.campoecidade.com.br/negros-na-festa-do-divino/>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

MIRANDA, Maria Bernadete. **Lundu coletado por Mario de Andrade anônimo do século XIX**. DireitoBrasilPublicações.[S.I.],[2015]. Disponível em: <<http://www.direito-brasil.adv.br/arquivospdf/pecas/lun.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

MONTEIRO, Benedicto. **História do Pará**. Belém: Editora Amazônia, 2006.

RIBEIRO, Pedro Henrique Mendes. Comida e Religiosidade: dos cultos afro-brasileiros para a história da alimentação brasileira (p. 1-6). In: **Anais da Semana De Humanidades**, 17, 2009, UFRN, Natal, 2009. Disponível em: <http://cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT23/23.1.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SILVA. André Marco de Paula. **História e cultura afro-brasileira**. – 2^a ed. Curitiba: Exponente, 2008.

VERÍSSIMO, José. **Cenas da Vida Amazônica**. 1^a ed. Santarém: Clube de Autores, 2014.

VERÍSSIMO, José. Vida e obra. **Academia Brasileira de Letras**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jose-verissimo/biografia>. Acesso em: 22 mar. 2020.

Capítulo 12

***História de um pescador* de Inglês de Sousa: algumas considerações**

*Emanuelle Campos Borges*¹

*Rayra Elane Cunha Bicho*²

Introdução

O presente trabalho tem como finalidade fazer uma abordagem da vida e obra *História de um pescador* de Inglês de Sousa. O livro *História de um Pescador* foi escrito pelo autor em 1876. Embora este texto não seja um dos mais populares e divulgados de Sousa, sua escrita assim como ocorre nas demais obras, chama atenção pela temática que remete ao contexto amazônico. Inglês de Sousa ficou conhecido por meio de sua obra *O missionário* (1891) e o livro *Contos Amazônicos* em 1893 que relatava a vida dos moradores da região Amazônica.

Advogado, professor, jornalista, contista e romancista, Herculano Marcos Inglês de Sousa, nasceu em Óbidos no Pará, em 28 de dezembro de 1853, faleceu em 6 de setembro de 1918, no Rio de Janeiro, compareceu às sessões preparatórias da criação da Academia Brasileira de Letras, onde fundou a cadeira nº 28, que tem como patrono Manuel Antônio de Almeida. Na sessão de 28 de janeiro de 1897, foi nomeado tesoureiro da recém-criada Academia Brasileira de Letras. Formado em Direito pela

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

Faculdade de São Paulo no ano de 1876, neste mesmo ano publicou dois romances: *O Cacaulista e História de Um Pescador*, usando o pseudônimo de Luís Dolzani.

Por meio da Literatura, o autor reconstrói situações ocorridas na região amazônica, mostrando por meio da obra *História de um pescador* o determinismo, enfatizando que o meio molda o homem, suas ações e comportamentos. Em sua obra o escritor Inglês de Sousa representa não ter interesses individuais somente, mas também interesses do grupo social no qual ele pertence. Dessa forma, podemos afirmar que a obra analisada é resultado das influências histórico-sociais vivenciadas pelo autor, somado a sua história de vida. O discurso que se ver é de alguém que representa o povo da Amazônia, que fala com conhecimento de causa da situação vivenciada.

A História de um pescador, de Sousa

A Literatura que é produzida na Amazônia ainda é pouco conhecida, e seus autores poucos se tornam reconhecidos nacionalmente, com exceção de uns, como Inglês de Sousa. Geralmente, os olhares voltados para tematizar a Literatura Amazônia estão direcionados a explorar o imaginário exótico e o simbólico que retrata a realidade mítica dessa região, assim como aspectos da cultura do povo da floresta. Isso se tornou comum em muitos textos escritos por Inglês de Sousa, por este motivo sua Literatura está relacionada, não só a uma questão de divulgação, como também de uma identidade amazônica que acabou se tornando uma das características principais de sua obra.

Essa preocupação com uma identidade regional surgiu com o fato de termos uma população mestiça, dialeticamente e fisicamente, pois a diversidade que se

Exprimi na Amazônia sempre teve uma identidade, mesmo quando não havia a predominância do idioma e cultura portugueses, afinal os variados povos que viviam nestas terras comprovam o compartilhamento, a construção de

culturas e a citada interface com a alteridade. (BOECHAT, 2011, p. 16 apud RIBEIRO, 2017, p. 3).

É importante salientar que desde a Antiguidade Clássica a cultura estabelece diversos ângulos em geral, tendo como objetivo manter a criação de bens materiais ou não, e o homem é intermediador dessa relação. As características e costume de um povo fazem parte da cultura, considerando que por meio desses costumes constituem uma originalidade de cada região.

Isso porque o sujeito é sociológico, assim sendo sua identidade é constituída por meio da “interação” entre o eu e a sociedade, pois “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2000, p. 11, grifos do autor).

Partindo-se desse pressuposto, observamos que o imaginário e a cultura amazônica presentes no texto são abordados através de um conjunto, como a paisagem ligada aos rios e igarapés, lendas e mitos, a maneira de falar: falar caboclo, os costumes e hábitos, as florestas, a alimentação composta da pesca e caça, como peixe, frutos, mariscos, o cotidiano ribeirinho, dentre outros aspectos que servem de inspiração aos poetas e escritores amazônicos, sendo base para demonstrar um pouco dessa identidade e cultura que há na região amazônica, haja vista que:

As **identidades** parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. [...] as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. [...] (HALL, 2000, p.108-9, grifo do autor).

Na obra de Inglês de Sousa essas práticas discursivas, podem ser verificadas pela presença da cultura cabocla, pois esta possui sua autenticidade, isso fica evidenciado no estilo de vida em que a sociedade

ribeirinha e população próxima vivem. O homem amazônico sempre soube adaptar-se ao meio, desvendando os mistérios que estão enraizados na região, vivendo de maneira modesta, o que faz com que pessoas que não conhecem a cultura, insinuem que ribeirinhos e demais são preguiçosos, uma vez que muitas veem a floresta como meio de exploração.

No livro *História de um pescador* os aspectos histórico-culturais da Amazônia do século XIX, onde o autor se preocupou em ressaltar a diferença social, a exploração e abandono com as vivências do povo amazônico. A história ocorre no bosque Grão-Pará que é considerado como local de soberania portuguesa, região de difícil acesso, a qual a dificuldade de penetração, geralmente, era justificada pela grandiosidade da floresta, umidade, chuvas, insetos, doenças, índios agressivos e outros imprevistos da natureza.

A narrativa, de modo geral, aborda a luta do tapuio José contra a exploração do capitão Fabrício, no diz respeito ao endividamento e submissão aos caprichos do chefe, político e grande proprietário de terras. Por meio de um enredo com descrições naturalistas, Inglês de Sousa narra a saga do protagonista em que o espaço social e o meio em que se insere o sufoca, denunciando a opressão vivida pelo mesmo. Mas também, destaca a paisagem natural do espaço com a mesma precisão em que denuncia as mazelas sociais sofridas por José e por tantos outros homens que vivem do mesmo tipo de exploração na região, tanto a exploração do homem, quanto à exploração da Amazônia.

Sobre esse aspecto, Ribeiro (2017) argumenta que antes de toda essa exploração humana e capitalista da Amazônia, o caboclo vivia exclusivamente da floresta, como:

Com notável instinto de defesa e de aproveitamento dos recursos naturais. Vivendo em função do seu meio. Geográfica e vegetalmente. Dos peixes, dos rios, do pirarucu e do tambaqui, do jaraqui e do matrinchão; da farinha d'água e do seu roçado. (...) A "montaria" – uma esplêndida tradução antropogeográfica do veículo feito pelo caminho. Uma economia doméstica, cerrada, de insatisfação de suas necessidades. Sem estímulos, nem reações violentas. (BENCHIMOL, 1977, p. 173 apud RIBEIRO, 2017. p. 4).

Essa realidade retratada na citação acima mostra o quanto o caboclo depende da floresta, que é dela que ele se alimenta, extraíndo seus alimentos, pescando, caçando, usufruindo dos bens que o ambiente dispõe, sobretudo, os espaços das águas, dos rios, corroborando a premissa de que:

Os rios na região Amazônica constituem uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcionais. Ele é o fator dominante na região. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política, a economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo. (LOUREIRO, 2015, p. 135).

Como Sousa nasceu e vivenciou durante um bom tempo no Pará, conhecia o território amazônico, a realidade do povo, isso colaborou para que o mesmo tivesse propriedade para falar do sofrimento do caboclo, visto que ao longo de sua narrativa vai fazendo críticas sociais, como essa que será exposta a seguir:

Não cessam os livros de falar da grande fertilidade das nossas terras. Os autores desses livros não chegam a ver senão a superfície das coisas. Demais não conhecem as nossas condições de existência! Sabeis o que é ser pobre no Amazonas? É ser escravo [...]. Numa terra que não impera lei, numa terra que o governo despreza, quando devia cuidar grandemente dela, quem tem a força tem razão e direito [...]. (SOUSA, 2007, p. 67).

Perceptível a indignação do autor quando fala que na Amazônia não tem lei, se referindo ao fato de explorarem não somente o local, mas como as pessoas que vivem nela, como se fossem escravos, assim como é retratado na ficção pela figura de José ou na relação entre José e o Capitão Fabrício do texto de Sousa. Essa realidade destacada ocorre desde quando os europeus chegaram e rotularam os índios de preguiçosos, alegando que os habitantes não sabem aproveitar as riquezas naturais presentes na Amazônia.

Ribeiro (2017) analisa algumas passagens do livro *História de um pescador*, contando sinteticamente, pois o livro está subdividido em três momentos. A história do livro é ambientada na Amazônia, mais precisamente num pequeno sítio às margens do Igarapé de Alenquer, quase ao sair no Paraná-mirim de Baixo (de Óbidos/Grão-Pará). O Estado do Grão-Pará e Maranhão tinha como sede Belém e foi instituído em 1751, garantindo assim a soberania portuguesa na Amazônia.

O romance está dividido em três partes, na primeira se tem a história de José, um tapuio, filho de Benedito e Anselmo, a família é ribeirinha, moradora de um sítio às margens do igarapé de Alenquer. Influenciado pelo padre Samuel, José foi estudar em um colégio interno em Óbidos, onde ficou por 4 anos. Um dia, a mãe vai visita-lo para avisar da morte de seu pai, então José decidiu fugir para voltar a morar com a mãe, sendo que ele considerava estar ali no internato como uma prisão.

No segundo momento, o narrador Inglês de Sousa traz uma série de informações sobre a cultura, os costumes amazônicos e o cotidiano ribeirinho. Dedicando dois capítulos para falar sobre a salga, que é o período do verão, no qual os pescadores, às vezes com a família, dirigiam-se ao Lago Grande para pescar pirarucu. Lá formavam uma vila temporária onde passavam alguns dias ou até três meses.

No último capítulo, José entre a vida e a morte depois de tomar um tiro dos empregados do capitão Fabrício que levaram sua noiva, passa horas flutuando num capinzal pelo rio. Gonçalo Bastos o socorre, ajudado pelo médico peruano, Dr. Benevides. Reaparece a figura do Padre Samuel, seu padrinho e bem-feitor que aponta o sacerdócio como única oportunidade para o pescador melhorar de vida. José passa meses entre a vida e a morte, sem saber notícias de sua amada. Depois de recuperado ele resolve, então, procurá-la. Por meio da abordagem de Ribeiro (2017) constata-se que a história traz traços caboclos e ribeirinhos de um povo amazônico.

É possível verificar no romance vestígio do mito do bom selvagem. No romance, o pescador vivia com sua mãe, praticamente isolado e em harmonia com a natureza, mas o convívio com o meio social o transforma.

O narrador na primeira parte do livro antecipa essa transformação pela qual a personagem irá passar: “Repito-vos, José era bom, uma ideia má dificilmente lhe passava pela cabeça. Foi preciso que sofresse muito para se tornar cruel e desapiedado como depois o foi” (SOUSA, 2007, p. 69). E ainda neste outro trecho: “– Depois digam que os tapuios são maus e perversos, que têm raiva dos brancos, e não sei mais o que... eles mesmos são os primeiros que atacam. Tenho fé em Deus que isto há de acabar, e um dia” (SOUSA, 2007, p. 149).

Além disso, pela leitura da obra *História de um pescador* de Inglês de Sousa, verificamos que há a presença do naturalismo cru, assim como o descrito em muitas outras obras do autor paraense, o que corrobora ao pensamento de Bosi, ao apresentá-lo em seu livro *História concisa da Literatura Brasileira*, dessa forma:

O fundo vinco urbano que marcava o positivismo de Inglês de Sousa não conseguia, de fato, abrir-se à cor e ao perfume da vida selvagem, cor e perfume que Alencar, com todas as suas distorções, captara tantas e tantas vezes. Já a mornidão do vilarejo de Silves e a variedade das suas figuras provincianas encontraram a versão justa na prosa lenta e unida do escritor paraense. Nessa miúda reprodução dos costumes amazonenses, encetada nos romances juvenis e presente até os últimos Contos Amazônicos, aprecia-se a parte viva da obra de Inglês de Sousa, pouco ou nada valendo o retrato espiritual do missionário, cuja conduta já estava prefigurada na “irresolução e fraqueza que a mãe lhe transmitira no sangue”... Nesse romance, o Naturalismo, repuxado até o limite, faz o processo à Natureza, o que nos dá conta da carência de frescor nas descrições além da queda fatal dos homens, duplamente sujeitos à lei do sangue e às pressões do ambiente. (BOSI, 2006, p. 192-193).

Embora, Bose destaque outras obras do autor, em *História de um pescador*, vemos a mesma preocupação das reproduções dos costumes amazonenses, o processo de destruição tanto da natureza, quanto do mito do bom selvagem – na figura de José.

Considerações finais

Analisado o que foi proposto para esse trabalho, conclui-se que Inglês de Sousa, em suas obras carrega a criticidade em seus escritos, considerando a vivência amazônica do caboclo em suas obras, como na *História de um Pescador*. Nesta, Inglês de Souza evidencia a experiência ribeirinha e no mesmo relata o quanto é difícil a vida do caboclo, o modo de vida que eles levam longe da cidade “grande”.

Na obra de Inglês de Sousa é perceptível as críticas sobre a vida dos caboclos, do quando os mesmos são rejeitados pelo restante da sociedade, do quanto são mal vistos por algumas pessoas da cidade “grande”, o quanto são excluídos e até mesmo esquecidos por outros, na maioria das vezes são silenciados por estarem à margem, por morarem nas margens.

Outro ponto importante a ser destacado, além do descaso da força maior (governo) e do restante das pessoas que moram em partes mais civilizadas (cidade), Inglês de Sousa enfatiza também em sua obra *História de um Pescador*, o quanto a Amazônia é rica, revelando sua beleza em seus mínimos detalhes, o quanto a Amazônia possui o dom de impressionar o homem que não tem contato com a realidade Amazônica.

Portanto, por meio de suas críticas, Inglês de Sousa demonstra os recortes da realidade, através de sua ficção. Aguça o imaginário de seus leitores através de seus escritos, considerando que o imaginário e o real se completam. Há toda uma questão identitária e de valorização da cultura amazônica em sua produção, por este motivo é um de nossos maiores ícones literários da Amazônia.

Referências

- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T.T. (org.), HALL, S., WOODWARD, K. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paz. **Cultura Amazônica**: Uma poética do imaginário. 4^a ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

RIBEIRO, Ana Cláudia Dias. Um olhar sobre a Amazônia na obra história de um pescador, de Inglês de Sousa. Porto velho - RO. **Entremeios**: revistas de estudos do discurso, 2017. p. 72-125. Disponível em: <http://www.entremeios.inf.br/published/428.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2019.

SOUSA, Inglês. **História de um pescador**. Belém: EDUFPA, 2007.

Capítulo 13

Lendas amazônicas: uma temática recorrente nas composições de Waldemar Henrique

*Maria Daiane Lima Souza*¹

*Waldinett Nascimento Torres Pena*²

Introdução

A região amazônica sempre despertou a imaginação das pessoas que ouvem falar da grandiosa e fantástica floresta do Brasil. O interesse por essa região abrange diversificadas culturas que objetivam conhecer, pelo menos, um pouco sobre os povos indígenas, sua fauna e flora. Há quem olhe para a imensidão verde e tenha sua imaginação ainda mais aguçada por causa das diversas histórias que ecoam sobre a região.

Waldemar Henrique teve contato muito intenso com o mundo fabuloso de mitos e lendas da Amazônia. E sabendo disso, há um interesse neste trabalho de identificar em suas obras essas narrativas regionais exploradas de forma extraordinária pelo compositor. Pois, Waldemar nos mostra que mesmo com toda a erudição e todo estudo formal adquirido, nós, da região amazônica estamos presos a tudo isso, as raízes fantásticas

¹Especialista em Língua Portuguesa e Estudos Literários pela Universidade do Estado do Pará. Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA). madai-souza@hotmail.com

²Graduada em Letras e Artes (UFPA 1978) e Especialista em Língua Portuguesa numa abordagem textual (UFPA-2005), mestranda em Ciência da Educação pela Universidade de Columbia – Py, Participante do Núcleo de Estudos Linguísticos e Literários – NELL e membro do Grupo de Pesquisa Linguagens e Tecnologias Professora substituta da Universidade do Estado do Pará em turmas de graduação e de especialização na interiorização da UEPA.

estão presentes em nossos sentimentos, mesmo estando longe desta região.

Neste capítulo, procura-se apresentar um pouco sobre a história de Waldemar Henrique e sua trajetória na vida artística. Além de enfatizar a importância do imaginário amazônico como fonte de inspiração em suas obras. A motivação inicial deste trabalho ocorreu, sobretudo, pelo encantamento com as lendas e os mitos que constituem esse mundo mágico.

Nessa perspectiva, este estudo visa analisar 4 letras de músicas de Waldemar Henrique (*Foi Bôto, Sinhá!, Cobra-Grande, Tambá-Tajá e Uirapurú*) que possuem como temática o folclore amazônico (lendas), no intuito de apresentar as influências que o compositor sofreu ao construí-las, tendo início com a sua vivência na região Norte e as concepções difundidas a partir do movimento modernista.

A metodologia de análise utilizada é de caráter bibliográfico e uma abordagem qualitativa, que pretendeu descrever, interpretar e analisar algumas obras do compositor que integram o *corpus* deste trabalho. Foram utilizados, como referenciais teóricos, os autores: Salles (1996), Filho (1978), Aliverti (2005), Paes Loureiro (2015), Santos (2009), Barros (2013), Câmara Cascudo (2001), Godinho (1989), Miranda (1979) e Barros (2005), que auxiliam no desenvolvimento deste tema.

Assim, por meio deste trabalho, é possível observar que Waldemar Henrique imprimiu em suas obras os traços de sua personalidade, conseguiu se destacar entre os maiores artistas brasileiros, conquistando inegavelmente seu espaço e o respeito de muitas pessoas, por suas composições, verdadeiras obras-primas.

Waldemar Henrique da Costa Pereira

Waldemar Henrique é a grande fonte de inspiração dos compositores e intérpretes, que de alguma forma tem ligação com essa misteriosa e fantástica região que é a Amazônia. (SALLES, 1996, p. 7).

Waldemar Henrique nasceu em 15 de fevereiro de 1905, na cidade de Belém. A sua mãe era de origem indígena e seu pai de origem portuguesa. A mãe de Waldemar, Joana da Costa Pereira, faleceu quando ele tinha apenas 1 ano de idade, sendo criado por sua tia, Estefânia Rosa da Costa, que casou com o seu pai Thiago Joaquim Pereira e foram morar na cidade do Porto, em Portugal. Waldemar retornou ao Brasil em 1918, quando viajou pela Amazônia e “travou contato com os elementos da cultura e do folclore amazônicos que seriam mais tarde característicos de sua obra musical” (IOEPA, 2019, p. 1). Uma vez que é no cenário amazônico que se situa a maior parte das suas obras artísticas.

Em 1929, Waldemar Henrique estudou no Conservatório Carlos Gomes. Sua família não o apoiava como músico e seu pai o obrigou a trabalhar em bancos e, assim, Waldemar ficou impossibilitado de se dedicar à música, sua grande paixão. Mas, o compositor nunca desistiu de seu sonho e em 1933, mudou-se para o Rio de Janeiro e estudou piano, regência e orquestração, pois era “uma possibilidade de mostrar o trabalho e conseguir projeção e reconhecimento nacionais.” (BARROS, 2005, p. 6).

Waldemar Henrique contou com muitas pessoas importantes em sua vida. Uma delas foi o seu professor e maestro Ettore Bosio que o incentivou a divulgar sua arte. Além de sua irmã Mara, a maior intérprete de suas canções e que se apresentava em recitais sempre acompanhada pelo compositor.

É importante destacar que Waldemar Henrique dirigiu o Teatro da Paz (Belém) por mais de 10 anos. Sendo que, em 1979, houve a inauguração de um teatro em sua homenagem, o Teatro Waldemar Henrique. O artista faleceu no dia 29 de março de 1995, aos 90 anos, em Belém do Pará e “sua voz se tornou mais um mito amazônico” (SALLES, 1996, p. 7).

A influência modernista em suas obras

Com o objetivo de realizar seus sonhos, Waldemar Henrique foi morar no Rio de Janeiro e teve muitos encontros com os artistas da época.

Mário de Andrade, por exemplo, influenciou Waldemar a uma busca pela canção nacional, observada em sua obra. Já que as ideias difundidas, naquele momento, voltavam-se para o nacional, devido a todo o movimento Modernista que ainda emergia no país, desde a Semana de Arte Moderna (1922). Isto porque, “Nesta época fervilhavam as ideias nacionalistas. Dentre elas as de Mário de Andrade, de buscar da identidade musical nacional que, segundo ele, seria construída pela busca de elementos musicais na música popular.” (BARROS, 2005, p. 10).

Observa-se que Waldemar Henrique se declarava nitidamente adepto ao movimento que buscava uma identidade nacional e que queria apresentar ao mundo o universo amazônico visível em sua arte: “Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa de expressão do que seria nosso, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo.” (FILHO, 1978, p. 90).

O Imaginário Amazônico: fonte de inspiração

Onde quer que eu esteja, Rio de Janeiro, Paris, Nova York ou Lisboa, sou um amazônida perseguido por visões mitológicas, pelo veneno da selva, pelo mistério ainda indesejado destas fortes e benfazejas chuvas, pelo doce chamado dessa minha gente. Parece tara, avatar, subconsciente irreprimido. (MIRANDA, 1979, p. 16).

É possível observar que, embora Waldemar Henrique tivesse uma formação erudita, sempre permaneceu ligado as suas origens. Os mitos e as lendas estiveram presentes em suas obras, como se fossem uma maneira de amenizar a saudade da região Amazônica.

Todo o repertório artístico de Waldemar transita entre o folclórico, o popular e o erudito. Suas composições são de alguém que ouviu todas as histórias da sua região de maneira minuciosa, na “íntegra”, com emoção, ele as ouviu onde operavam na vivência popular. Algo manifestado em seu imaginário que possibilitou o país e ao mundo conhecerem-nas.

Quando se mudou para o Rio de Janeiro, a paixão por sua terra aumentou ainda mais, pois veio acompanhada pela saudade. Devido as suas próprias ideias e por influência de Mário de Andrade, de quem tornou-se amigo em 1935, preocupava-se em fazer música nacional. As fontes folclóricas que serviram de inspiração a Waldemar Henrique eram transformadas em seu repertório composicional e obtidas de materiais originais, oriundos de suas experiências e vivências folclóricas. (SANTOS, 2009, p. 12).

Acerca da presença do folclore em suas obras, Waldemar Henrique declara:

Estou perto do folclore apenas porque desde criança me acostumaram a gostar dos folguedos juninos, dos pastorís natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás; puseram-me agoniado com as histórias de cobra-grande, uiara, curupira, atraíram-me para os arraiais do Divino, pescarias, enfim, toda aquela magia fantasmagórica em que vivemos atolados na Amazônia daquele tempo. (GODINHO, 1989, p. 60).

É notório que a utilização da temática amazônica na obra de Waldemar Henrique não era somente um ideal nacionalista, algo que estivesse apenas entrelaçado ao forte movimento da época, mas é, sobretudo, a sua grande fonte de inspiração, pois a presença desses aspectos é o que motivava o artista, que movia o seu espírito criativo:

Trouxe para a música tudo aquilo que me falou ao espírito e ao coração. [...] Foi neste mundo fantasmagórico que fui buscar estes temas inesgotáveis da Cobra-Grande, do Uirapuru, da Matintaperera, do Boto, do Tamba-tajá, que às vezes, em noite de vigília, o rádio me traz de volta de terras distantes. (GODINHO, 1989, p. 80).

Assim, Waldemar Henrique imprimindo em suas obras os traços de sua personalidade, conseguiu se destacar entre os maiores artistas brasileiros. Ele conquistou, inegavelmente, seu espaço e o respeito de muitas pessoas, sendo suas composições verdadeiras obras-primas.

Como disse Paes Loureiro (para Waldemar Henrique): “deste alma musical e corpo de canção à nossa teogonia, conferiste existência terrena aos

encantados, na medida em que mais os encantaste nas encantarias da Música. Tua arte confere uma segunda realidade de ilusão à ilusão de realidade que constitui os mitos.” (GODINHO, 1989, p. 15).

Nesse contexto, as obras de Waldemar Henrique exprimem o conhecimento amazônico, as experiências das comunidades ribeirinhas, do povo caboclo e indígena. Tudo isso o ajudou a manifestar de forma autêntica a identidade regional: o modo de ser, de falar, de viver na Amazônia e seu universo mágico.

Uma proposta interpretativa das composições de Waldemar Henrique

Os mitos e as lendas são assuntos intrínsecos ao imaginário da/na região amazônica. Observa-se que Waldemar Henrique incorporou esse universo fantasmagórico/mítico a sua obra. Para tal entendimento, faz-se necessário conhecer as lendas amazônicas em que Waldemar se inspirou para relacioná-las as suas composições. As lendas em questão são: a lenda do Boto, a lenda da Cobra-grande, a lenda do Tamba-tajá e a lenda do Uirapuru. E as letras das músicas que serão analisadas são: *Foi Bôto, Sinhá!* (1933), *Cobra-grande* (1934), *Tamba-Tajá* (1934) e *Uirapuru* (1934).

Foi Bôto, Sinhá! A Lenda do Boto

Inúmeras são as lendas das águas amazônicas. Do Boto, correm tantas que daria para escrever um livro. Há o boto branco, namorador, que gosta de ir dançar nas festas; o Tucuxi, ou boto preto, que salva os naufragos, que acompanha os navegantes, e é inofensivo; temos o boto vermelho, que também se transforma em gente como o branco, e que é o pior de todos (Palestra O Amazonas, apud GODINHO, 1989. p. 54).

Segundo Barros (2005) a lenda do Boto alerta sobre um ser encantado, que sofre uma metamorfose e de mamífero aquático transforma-se em um rapaz bonito e sedutor que atrai todas as mulheres. Por isso, todas as meninas-moças devem ter cuidado ao irem às festas de suas regiões

para que não sejam atraídas pelo Boto, mas se seduzidas, o Boto proporciona a elas noites maravilhosas, findadas ao amanhecer, quando ele retornava ao fundo dos rios.

Observa-se que a Lenda do Boto atua, muitas vezes, como forma de regular as moças. Está relacionada à moral de uma determinada região ou dos pais, porque para muitos, é inaceitável a mulher engravidar antes do casamento. Dessa forma, deve-se tomar cuidado com o Boto, ele “deixa as mulheres fora de si mesmas, fazendo-as esquecer de todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, de amor sem ontem nem amanhã” (LOUREIRO, 2015, p. 208). É interessante observar, também, que a mulher podia ser absolvida da culpa de engravidar, já que todo o acontecimento era devido a um ser encantado, sendo a culpa amenizada pela lenda.

Análise do texto

Tajá-panema chorou no terreiro,
e a virgem morena fugiu no costeiro!

Foi Boto, Sinhá...
Foi Boto, Sinhô,
Que veio tentá...
e a moça levou.
No tar dansará,
aquele doutô,
Foi Boto, sinhá...
Foi Boto, sinhô.

Tajá-panema se pôs a chorar,
quem tem filha moça é bom vigiá!

O boto não dorme
no fundo do rio,
seu dom é enorme,
quem quer que o viu
que diga, que informe

se lhe resistiu.

O boto não dorme

no fundo do rio. (HENRIQUE, Waldemar; TAVERNARD, Antonio, 1993).

Pode-se pensar este texto como uma forma de alerta para todos que têm filha moça (*quem tem filha moça é bom vigiá*), é preciso tomar cuidado com o Boto, já que ele fez muitas vítimas por ser um encantado irresistível (*seu dom é enorme/ quem quer que o viu/ que diga, que informe/ se lhe resistiu*).

É possível observar no texto a utilização dos tempos verbais diferentes entre as duas primeiras e as duas últimas estrofes. Nas duas primeiras, os acontecimentos são narrados no passado; já nas duas últimas estrofes, sugere-se uma advertência – um alerta – ao ouvinte, sendo relatado um caso de “ataque do boto”.

Observa-se que o compositor utiliza um linguajar informal na escrita do texto, que se aproxima da oralidade de alguns locais da região amazônica, imitando a maneira “cabocla” de falar, trocando o *l* pelo *r* no final da palavra (*tar*), ocorrendo à supressão do *r* no final das palavras *sinhô* (*senhor*) e *doutô* (*doutor*), e dos verbos no infinitivo, como, *tentá* (*tentar*) e *vigiá* (*vigiar*).

São utilizadas, também, muitas palavras regionais, sendo importante conhecê-las para uma compreensão melhor do texto, como por exemplo:

- ✓ **Tajá-Panema:** *tajá*: planta de folhas grandes e sem flor; *panema*: palavra indígena para indicar falta de sorte. A Tajá-panema é uma planta que “chora”, expelindo gotas de líquido de suas folhas. Segundo o povo amazônico, esse fenômeno ocorre como prenúncio de uma desgraça.
- ✓ **Costeiro:** barco que percorre as orlas dos rios.
- ✓ **Dansará:** dançaral, local reservado às festas ribeirinhas.
- ✓ **Dom:** o poder do Boto, o seu encantamento.

No texto, o choro do tajá-panema diz respeito a um mau presságio – mau agouro³, devido à aproximação ou à presença do Boto na região que

³ Mau pressentimento ou mau sinal. Qualquer sinal ou indício que anuncia um possível azar no futuro.

fez mais uma vítima a *virgem morena*. E que se deve tomar cuidado com o Boto, ele é um ser que vive entre a terra e os rios da Amazônia, não sendo apenas este último o único lugar que habita: *O boto não dorme no fundo do rio*.

Cobra-grande/A lenda da Cobra-grande.

Percorre deslizando os rios da Amazônia: seja como gênio do mal com poder de paralisar os outros animais; seja vagando e devorando o que encontra pelo caminho; seja alagando as embarcações que atravessam o seu itinerário; seja sorvendo a vida dos velhos; seja cegando, ensurdecendo ou enlouquecendo as pessoas que interceptam o seu caminho; seja na forma de um navio iluminado. (LOUREIRO, 2015, p. 224).

De acordo com Barros (2013), a lenda da Cobra-Grande ou Honorato é uma das mais conhecidas na região amazônica. Conta-se que uma índia engravidou da Boiúna e teve duas crianças: uma menina e um menino, Maria e Honorato. A índia não queria as crianças, e para que ninguém soubesse da gravidez, a mãe tentou matar os recém-nascidos, jogando-os no rio. Porém, eles não morreram e se criaram nas águas como cobras.

Os dois irmãos eram muito diferentes em seus comportamentos. Maria era má, fazia de tudo para prejudicar os pescadores e ribeirinhos. Afundava os barcos e fazia os tripulantes morrerem afogados. Enquanto, Honorato era um menino muito bom. Quando sabia que Maria ia atacar algum barco, ele tentava salvar a tripulação. Isso só fazia com que ela o odiasse mais ainda. Até que um dia os irmãos brigaram, e antes de morrer, Maria cegou o irmão. Honorato seguiu seu caminho solitário e resolveu pedir ajuda para ser transformado em humano novamente. Mas, para que a maldição fosse quebrada era necessário que alguém derramasse “leite de peito” em sua enorme boca em uma noite de luar, e depois de jogar o leite a pessoa teria que provocar um sangramento na enorme cabeça de Honorato para que a transformação tivesse fim. Ninguém tinha coragem para realizar o desejo de Honorato, até que um soldado teve a coragem para fazer a simpatia. Assim, ele deu a Honorato a oportunidade de se ver livre

para sempre daquela cruel maldição de viver sozinho como cobra. E em agradecimento, Honorato virou soldado também.

Assim como a Lenda do Boto, a Lenda da Cobra-Grande tem relação com as águas. É, também, um ser encantado que habita no fundo dos rios, sendo que existem diversas narrativas para essa lenda, cada região que possui um rio tem uma cobra-grande que a qualquer momento pode sair e devastar a região. Mas, mesmo com algumas peculiaridades regionais sempre há um ponto em comum apresentado nas narrativas: a cobra-grande mora nas profundezas dos rios, sendo seu poder destruidor. Assim, “Cada Igarapé tem sua Mãe (Mãe d’água) e esta só aparece como uma imensa serpente. Não tem piedade nem aplaca a fome. Mata e devora quem encontra.” Ou em: “Vira as barcas, arrasta os nadantes, estrangula os banhistas, apavora todos. À noite vêm dois olhos de fogo, alumando a escuridão.” (LOUREIRO, 2015, p. 227).

Análise do texto

Credo! Cruz!
Lá vem a Cobra-Grande,
Lá vem a Boiúna de prata!
A danada vem rente à beira do rio...
E o vento grita alto no meio da mata!
Credo! Cruz!

Cunhatã te esconde
Lá vem a Cobra-Grande
Á-á...
Faz depressa uma oração
Prá ela não te levar
Á-á...

A floresta tremeu quando ela saiu...
Quem estava lá perto de medo fugiu
E a Boiúna passou logo tão depressa,
Que somente um clarão foi que se viu...

Cunhatã te esconde
Lá vem a Cobra-Grande
Á-á...
Faz depressa uma oração
Prá ela não te levar
Á-á...

A noiva Cunhatã,
está dormindo medrosa,
Agarrada com força
no punho da rede,
E o luar faz mortalha em cima dela,
Pela fresta quebrada da janela...
Êh Cobra-Grande
Lá vai ela... (HENRIQUE, Waldemar, 1934).

Observa-se que o início e o final do texto dizem respeito ao percurso da Cobra-Grande. A princípio indica a aproximação da cobra: *Lá vem a Cobra-Grande* e por fim, indica o seu afastamento: *Lá vai ela...* Sinalizando assim, uma ideia de movimento da cobra. O texto estabelece uma tensão crescente, enfatizando a impotência dos outros elementos diante do poder e das proposições gigantescas da Cobra-Grande.

Há a narração de uma história dramática. Em que o medo é o fator marcante do enredo, medo apresentado a todos que já ouviram falar da Cobra-Grande. Esse medo é marcado logo no início do texto, quando o narrador esconjura a cobra *Credo! Cruz!*, quando aconselha *A noiva Cunhatã* a fugir e a pedir proteção divina. Percebe-se que no texto o termo *Á-á* uma expressão utilizada para demonstrar o medo e apavorar, pois a cobra causa tanto temor que até *A floresta tremeu quando ela saiu...* Mas, é possível observar que, mesmo com tantos esforços, a moça não podia fazer nada e a cobra faria mais uma vítima. Isto se evidencia no verso: *E o luar faz mortalha em cima dela*, já que o luar clareou onde a jovem estava e mostrou para a cobra a sua presa, possibilitando assim, a interpretação de que o luar cobriu a índia para a morte. Além da estagnação de *Cunhatã*

no fragmento: *Agarrada com força no punho da rede*, que se faz acreditar que a jovem foi pega pela Cobra-Grande.

O texto apresenta elementos da natureza descrevendo a região amazônica, como *rio*, *vento*, *mata*, *floresta* e *lunar*, definindo o espaço da narrativa e os movimentos da cobra. Há a presença da figura de linguagem prosopopeia, que personifica os elementos da natureza, atribuindo a eles ações humanas em *E o vento grita alto* (gritar) e *A floresta tremeu* (tremmer).

Observa-se o uso da frase *no punho da rede*, algo comum na região amazônica. E também, as palavras *Cunhatã* e *Boiúna* de origem indígena. *Cunhatã* da língua tupi significa moça /menina e *Boiúna* que é cobra-grande.

Tamba-Tajá/ A Lenda do Tamba-tajá.

O Tambatajá (do tupi *tābata'ya*) é uma erva lactescente (que secreta suco leitoso) e escandente (trepadeira verticalizada) das matas úmidas, apresenta folhas sagitadas, trissectas, com segmentos oblongo-acuminados, e flores unissexuais, minutas, e organizadas em espigas compactas protegidas por grandes brácteas amarelo-esverdeadas. O verde é brilhante. As folhas maiores, na parte inferior, têm uma outra folha menor, com interior às vezes em tons avermelhados, oferecendo ao imaginário nativo a imagem de um sexo de mulher (LOUREIRO, 2015, p. 272).

Cascudo (2001, p. 660) aponta que “Há um tajá para cada desejo humano”, isto porque, existe uma variedade dessa erva, cada uma está associada a uma determinada crença, superstição e o uso para o que se pretende alcançar.

Segundo Barros (2005) a lenda do Tamba-tajá diz respeito a um jovem índio, Anaro, que pertencia à tribo Macuxi do Amazonas e que tinha um amor puro e profundo por sua amada esposa. Em um determinado dia ela não conseguiu se levantar – não mexia as pernas, pois estava muito doente. O índio ficou desesperado e muito triste, porque não queria

abandoná-la, então, Anaro fez um jamaxi⁴ e colocou em suas costas, assim, carregava a sua esposa para todos os lugares. Depois de um tempo, o indígena percebeu que sua esposa havia morrido e como a amava muito, ele abriu uma cova e enterrou-se com sua amada. Sendo que neste lugar nasceu uma planta que os índios chamaram de Tamba-tajá (o símbolo do amor eterno).

O Tamba-tajá é a corporificação do amor eterno. O casal de índios morre, mas o seu amor é eternizado pela corporificação na planta que brotou de seus corpos. Como a planta, na condição de seres vivos, eles são mortais; mas o amor deles é imortal, assim como a planta através do eterno renascimento dos exemplares de sua espécie. (BARROS, 2005, p. 83).

Nesta perspectiva, a lenda do Tamba-tajá é referência a um amor eterno, sendo este considerado como um amuleto da sorte para aqueles que pretendem conquistar alguém e a fidelidade amorosa. Ressaltando que o amuleto deve ser usado discretamente, para ter resultados, ele não pode ser visto por ninguém.

Análise do texto

Tamba-tajá me faz feliz,
Que meu amor me queira bem...
Que seu amor seja só meu, de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu,
De mais ninguém...

Tamba-tajá me faz feliz,
Assim o índio carregou sua “macuxy”
para o roçado, para a guerra, para a morte...
Assim carregue nosso amor a boa sorte...
Tamba-tajá,
Tamba-tajá...

Tamba-tajá me faz feliz,

⁴ Cesto feito de timbó, e no qual os seringueiros levam de um lugar para outro suas mercadorias.

Que meu amor me queira bem...
Que seu amor seja só meu, de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu,
De mais ninguém...

Tamba-tajá me faz feliz,
Que mais ninguém possa beijar o que bejei,
Que mais ninguém escute aquilo que escutei,
Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei
Tamba-tajá,
Tamba-tajá... (HENRIQUE, Waldemar, 1934).

O texto é construído de maneira a ser uma conversa entre o narrador e o Tamba-tajá. É criada a ilusão da presença de alguém que fala com o Tamba-tajá, pedindo-lhe algo em uma espécie de prece. Observa-se assim que como a lenda, o texto também trata de amor eterno e do Tamba-tajá como amuleto, fazendo com que as pessoas conquistem o ideal de amor eterno e fiel, já que “o amor, em Tamba-tajá, é um cego amor dedicado e fiel. Sem erotismo ou volúpia, ele é a história de um desejo de felicidade” (LOUREIRO, 2015, p. 280).

Neste âmbito, nota-se a alusão à felicidade e à fidelidade no amor, causada pelo Tamba-tajá em alguns termos presentes no texto como:

feliz/ queira bem/ carregue nosso amor a boa sorte/ Que seu amor seja só meu, de mais ninguém/ Que seja meu, todinho meu, De mais ninguém/ Que mais ninguém possa beijar o que bejei/ Que mais ninguém escute aquilo que escutei. (HENRIQUE, Waldemar, 1934).

Assim, o amor está ligado não só a felicidade eterna, mas também a posse desse amor.

O narrador busca persuadir Tamba-tajá, para que possa ajudá-lo em sua conquista, utilizando uma simplicidade – ingenuidade – no pedido e veemência de que apenas Tamba-tajá pode realizar aquele desejo. Ele

menciona até a *Macuxy*⁵, esposa amada descrita na lenda: *Assim o índio carregou sua “macuxy”/ para o roçado, para a guerra, para a morte.*

Uirapuru/ A Lenda do Uirapuru.

Por toda a floresta amazônica nota-se um silêncio de êxtase quando canta o uirapuru. Este maravilhoso passarinho, escondido nas mais altas e espessas ramagens, solta tão vibrantes, tão apaixonados e caprichosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta. Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, possuir um embalsamado preparadinho num *breve*, é dispor de extraordinário poder sobre os corações alheios; é dominar e atrair os sentimentos mais ausentes; é ser querido e feliz por toda a parte. Arrumam-no. Vendem-no. Revendem-no. Nas cidades, o *feitiço* é disputado por altos preços... todos o querem... todos o buscam... E assim espalhou-se a lenda do uirapuru – o fetiche canoro das selvas Amazônicas. (FILHO, 1978, p. 87).

De acordo com Aliverti (2005) em uma tribo de índios do Sul do Brasil, havia um índio cacique que era amado por duas índias muito jovens e bonitas. E como maneira de escolher com quem se casaria ele propôs que quem tivesse a melhor pontaria seria sua esposa. Dessa forma, o cacique realizou a competição e casou-se com a que teve o melhor desempenho. No entanto, a índia que perdeu a prova se chamava *Oribicy*, segundo a lenda, ela chorou tanto por ter perdido que suas lágrimas formaram um córrego. Sua tristeza era tanta, que *Oribicy* fez um pedido a *Tupã*: para que fosse transformada em passarinho, porque, assim, poderia visitar seu amado sem ser reconhecida. *Tupã* realizou o desejo da jovem e ela foi visitar o índio amado, mas, para tristeza dela, o amado estava muito feliz com sua esposa. Então, *Oribicy* foi embora e voou para o Norte. *Tupã*, com pena dela e para consolá-la, deu-lhe um canto maravilhoso que a faria esquecer toda a sua dor e quando o entoasse atrairia qualquer um que o escutasse.

⁵ Mulher da tribo dos índios Macuxis.

Waldemar Henrique, em palestra sobre a Amazônia, fala da lenda do Uirapuru:

Há uma variedade de pássaros da *família dos uíra*. Alguns têm um canto lindíssimo, outros não. Alguns são de espécie vulgar, outros são vistosos. Somente os pajés e os velhos conhecedores, sabem quando o passarinho *uíra* é *purú*, *purú*, quer dizer: “o verdadeiro”. E estes é que, preparados são vendidos por altos preços. (apud BARROS, 2005, p. 115).

Esta lenda, assim como o Tamba-tajá, apresenta o uso de amuletos, objeto usado como elemento de sorte, para realizar um desejo que será concretizado apenas por meio desse objeto externo.

Análise do texto

Certa vez de montaria
Eu descia um Paraná
O caboclo que remava
Não parava de falar, ah, ah
Não parava de falar, ah, ah
Que caboclo falador!

Me contou do lobisomem
Da mãe-d'água, do tajá
Disse do jurataí
Que se ri pro luar, ah, ah
Que se ri pro luar, ah, ah
Que caboclo falador!

Que mangava de visagem
Que matou surucucu
E jurou com pavulagem
Que pegou uirapuru, ah, ah
Que caboclo tentadô

Caboclinho, meu amor
Arranja um pra mim
Ando roxa pra pegar
Unzinho assim

O diabo foi-se embora
Não quis me dar
Vou juntar meu dinheirinho
Pra poder comprar

Mas no dia que eu comprar
O caboclo vai sofrer
Eu vou desassossegar
O seu bem querer, ah, ah
Ora deixa isso pra lá. (HENRIQUE, Waldemar, 1934).

Quando se ler o texto da música *Uirapuru*, a sensação que se tem é de estar ouvindo as histórias de um caboclo dentro de uma canoa, passeando por algum rio da Amazônia. Este texto narra com um humor a história de uma mulher que fala com o caboclinho acerca de um poderoso amuleto e quem possui este objeto pode adquirir muito amor e fortuna. Por isso, a mulher trata o caboclo com um carinho cínico e interesseiro, para tentar persuadi-lo a arranjar um uirapuru para ela, o que não ocorre. A mulher promete se vingar do caboclo, no entanto, depois se convence de que é melhor deixá-lo “*Ora deixa ele pra lá*”.

Para que o texto seja compreendido da melhor forma possível, são necessárias algumas explicações acerca das palavras que são de uso regional e que foram incorporadas ao texto:

- ✓ **Montaria** – canoa leveira feita de um tronco de madeira.
- ✓ **Paraná** – “braço” de rio.
- ✓ **Lobisomem** – homem que, segundo a crença popular, transforma-se em lobo e assusta as pessoas.
- ✓ **Mãe-d’água** – figura lendária de bela mulher que mora no fundo do rio e encanta aqueles que a veem ou ouvem sua voz, levando-os para as águas profundas de onde nunca retornam.
- ✓ **Tajá** – planta de grandes folhas verdes e sem flor, à qual se atribuem poderes mágicos.
- ✓ **Jurataí** – Ave noturna, que possui o canto triste, misterioso e assombroso.
- ✓ **Mangar** – zombar.
- ✓ **Visagem** – fantasma, aparição.

- ✓ **Surucucu** – cobra de grandes proporções, uma das mais venenosas da Amazônia.
- ✓ **Pavulagem** – pessoa orgulhosa, metida à besta.
- ✓ **Roxa** – com muita vontade.
- ✓ **Unzinho** – só um, apenas um.

Vale ressaltar que o texto é iniciado com o termo “Certa vez...”, como quando alguém vai contar uma história, falar sobre seus feitos ou atos heróicos querendo, de alguma forma, impressionar o ouvinte. A princípio, a narradora não fica impressionada com as histórias do caboclo (*Á, á... Que caboclo faladô*), porém, quando ele relata a proeza de ter pegado um uirapuru, a história passa a ser outra, uma vez que ele começa a ficar interessante para a mulher e o caboclo passa a ser *tentadô*. E mesmo que o remador tenha contado outras histórias, como, do lobisomem, da Mãe-d’água, do tajá, do jurataí, de visagem e que matou surucucu, nada disso importava mais que o valioso uirapuru.

Considerações Finais

O interesse por desenvolver este trabalho sobre Waldemar Henrique veio, principalmente, pela observação da temática utilizada pelo compositor ao construir suas obras. Isto porque, o maestro empregou o seu olhar fantástico acerca do folclore da região amazônica, isso se deve, sobretudo, tanto a sua origem, quanto à influência do pensamento nacional da época, difundidas, também, por Mário de Andrade.

Dessa maneira, para identificar a temática descrita acima, foi necessária a análise de 4 obras de Waldemar Henrique: *Foi Bôto, Sinhá!, Cobra Grande, Tamba-Tajá e Uirapuru*, por meio delas, observa-se a presença de peculiaridades do imaginário amazônico que sustentam as argumentações levantadas no decorrer deste estudo.

Waldemar Henrique incorporou de forma inovadora as lendas amazônicas em suas obras. Não são apenas narrativas, são sentimentos, são formas de respeito pelo seu povo que acredita nas “histórias” da região.

Waldemar atribuiu a seus textos folclóricos veracidade e sensibilidade, apresentando o lugar em que viveu e morreu.

Constatou-se que Waldemar Henrique buscava um “meio termo” para sua arte, porque apresentou em suas obras as lendas amazônicas, os costumes da região norte, a cultura cabocla, mas sempre ligado ao erudito, isto é, transformou o popular em erudito de uma forma extraordinária, já que considerava o “povo” um tema artístico de um enorme valor estético.

Portanto, considerando as composições analisadas e as lendas apresentadas, conclui-se que o folclore amazônico foi uma grande fonte de inspiração para Waldemar Henrique. Toda a vivência do compositor na região o influenciou na construção de sua obra, a encontrar um caminho para a sua arte e se destacar como grande artista brasileiro.

Referências

- ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. São Paulo: Estudos Avançados, 2005.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único Projeto – a canção**. Campinas, SP: UNICAMP, 2005.
- BARROS, Fabiano Tertuliano de. **A humanização dos mitos e lendas amazônicas na dramaturgia amazônica**. Porto Velho, RO: Universidade de Brasília, 2013.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10^a ed. São Paulo: Global, 2001.
- FILHO, Claver. **Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- GODINHO, Sebastião. **Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque**. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.
- HENRIQUE, Waldemar. . **Livro registra a síntese musical do maestro Waldemar Henrique (1934)**. In: IOEPA – Imprensa oficial do Estado do Pará Belém, jun. 2019.

Disponível em: <<http://www.ioepa.com.br/portal/noticias.aspx?id=32226>>.
Acesso em: 09 julh. 2019.

IOEPA – Imprensa oficial do Estado do Pará. **Livro registra a síntese musical do maestro Waldemar Henrique**. Belém, jun. 2019. Disponível em: <<http://www.ioepa.com.br/portal/noticias.aspx?id=32226>>. Acesso em: 09 julh. 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário**. Belém: Cultura Brasil, 2015.

MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique – Compositor Brasileiro**. Belém: Falangola, 1979.

SALLES, Vicente. **Waldemar Henrique, canções**. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo Interpretativo**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Capítulo 14

Memórias e imaginário amazônico: relatos em cordel de uma poetisa guamaense

*Alice Allana da Costa Maia*¹

*Beatriz Frazão de Moura Sena*²

*Francisco Rodrigo Silva Souza*³

Introdução

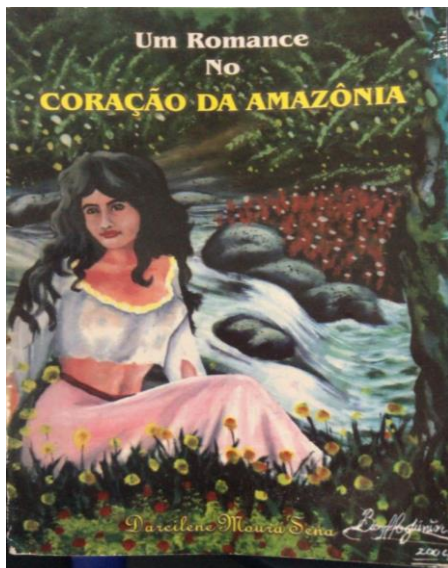
O presente trabalho pretende divulgar e realizar a análise de um livro de uma obra literária de uma poetisa da cidade de São Miguel do Guamá, no estado do Pará, Darcilene Moura Sena, por meio de relatos das memórias poéticas presentes no livro *Um romance no coração da Amazônia*, publicado em 2004. Objetiva-se analisar os traços da memória da Amazônia e do imaginário nos versos presentes no texto.

Abaixo temos ilustrado a capa do livro:

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA)

³Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA). Pós-graduação em Libras pelo Instituto IEPA. Escritor e poeta. Autor do Livro *Metamorfose*. E participante da antologia *Fragments de Almas eternizadas*.



A capa do livro foi ilustrada pelo artista guamaense, e irmão da autora Berilo Junior da Silva Moura, em que se nota a presença de elementos da flora amazônica e a marcante presença do rio como elemento representativo desta região. A seguir, há a foto da autora:



Foto retirada do Facebook da autora com autorização de divulgação neste trabalho.

A autora Darcilene da Silva Moura Sena, nasceu na cidade de São Miguel do Guamá em 01 de novembro de 1975. Na infância, a poetisa morou no interior da cidade, em um povoado chamado baixo Itaquimiri, no entanto, depois de alguns anos, mudou-se para a cidade. É formada em Magistério e Educação Física. No ano de 1996, começou a ministrar aula em uma escola pública. Começando assim, sua jornada como educadora.

No ano de 2004, decidiu escrever seu primeiro livro *Um romance no coração da Amazônia*, que é o primeiro livro de uma coleção chamada *Contos da Amazônia*, em Literatura de cordel.

Ela afirma em sua biografia no final do livro: “Durante minha infância tinha o hábito de ler literatura de cordel, gostava muito dos romances, de aventuras de príncipes e de cabras valentes, misteriosos, encantados e outros que apareciam em forma de verso, utilizando-se de uma linguagem popular.” (SENA, 2004).

Percebe-se então, que por ter acesso a textos literários ainda na infância, a autora cresceu gostando desse gênero literário, e ousou escrever sua própria obra “motivada pela grande saudade que sinto da minha infância e de minha terra natal, assim, revivendo as lembranças.” (SENA, 2004).

Logo, escrever se torna um meio de eternizar as memórias, foi o que fez ao compartilhar com as pessoas através de um livro de memórias que estavam guardadas na sua alma, desta forma, o tempo e a velhice não podem apagar as lembranças que se constituem partes de quem somos, já que:

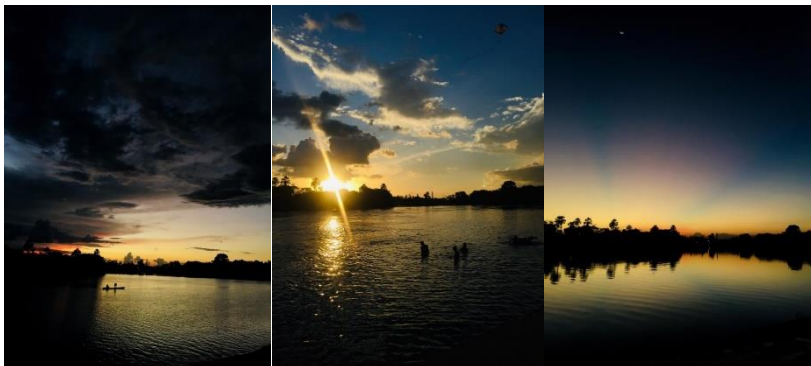
A perda da memória é, portanto, uma perda de identidade. [...]. Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo pensamento, é um pensamento sem duração, sem lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. [...] Numerosos são os exemplos dessa imbricação entre memória e identidade, múltiplos são os casos nos quais a memória consolida ou desfaz o sentimento identitário. (CANDAU, 2016, p. 59-60).

Diante do que foi exposto, podemos verificar que a escrita – para a autora – é uma forma de manter viva essa memória sua, assim como também as lembranças de seu povo. E em seu texto isso é perceptível quando observamos os traços de memória e do imaginário, essas memórias reveladas e revividas em formas de cordel presentes em alguns dos versos de sua obra:

Família humilde do lugar
Que vivia de vender tacacá
Na beira do Rio Guamá
(SENA, 2004, p. 5).

Neste trecho, a autora relata uma das atividades desenvolvidas pelo povo daquela cidade para sua subsistência, a venda do tacacá era umas das fontes de renda para aquele povo, além da pesca, e ainda podemos notar que a beira do Rio é um lugar de comércio, o centro da cidade seria à beira do Rio, características dos povos amazônicos nesta época que se perdura até nos dias atuais ainda que com menor frequência em relação à época. Retrata-se também a questão da dificuldade financeira daquele povo que morava às beiras do Rio, quando a autora afirma “família humilde” retrata que era uma família que conseguia com muita dificuldade adquirir renda para a família.

Abaixo, imagens do Rio Guamá:



Fotos registradas pela fotógrafa Guamaense Danielly Sousa, autorizadas para divulgação.

As imagens representam o rio que é característico da região em que a escritora viveu. Além das passagens naturais, nos versos de Sena há também referências sobre outros aspectos culturais da região, como, a festividade, no período junino:

Terra de festa o ano inteiro
Mês de junho é só forró
O preferido de todos
E a dança do carimbó
(SENA, 2004, p. 6).

Neste trecho, nota-se que em junho, enquanto nos outros estados também comemoram a “festa junina”, em especial ao som do forró, no Pará, há uma preferência pelo carimbó, que é uma dança característica dessa região. Além da dança, a autora também relata alguns dos pratos típicos da região, que não está relacionado a uma época do ano, mas que faz parte do cotidiano povo paraense.

Maniçoba, Tacacá.
Caruaru e vatapá
Camarão com açaí
E o pato no tucupi
São os pratos preferidos
Do povo que mora ali

(SENA, 2004, p. 6).

A questão religiosa também é enfatizada nos versos da autora, como verificamos no decorrer dos versos da estrofe:

O círio de Nazaré
Uma festa popular
Procissões fogos e barracas
Para a Santa festejar
São Miguel arcanjo
É o padroeiro da fé
Que protege a cidade
Junto a Jesus de Nazaré
(SENA, 2002, p. 6-7).

O Círio de Nazaré é uma manifestação de fé presente em toda a região paraense, cada cidade com seu padroeiro e com suas particularidades, no caso da Cidade de São Miguel do Pará, o santo é São Miguel – por isso a cidade tem esse nome, como uma forma de homenageá-lo.

A religião, a natureza e os mitos presentes no imaginário da região dos rios em que Sena nasceu e vive está em torno de toda a sua escrita. Isso se deve ao que Loureiro (2015) afirma em relação ao imaginário de grande parte dos que habitam e nascem na Amazônia, ao dizer que a natureza, e tudo que os cerca, o rio, a floresta, é de onde eles encontram a verdade sobre a vida, a morte, e sobre todos os acontecimentos e problemas, tudo é justificado através da própria natureza. O boto, a Uiara, o curupira, a matinta, entre outros, fazem parte do imaginário amazônico, que explica e encobre uma realidade, ao mesmo tempo. Nesse sentido, o imaginário amazônico também é outra temática recorrente nos versos de Sena.

Terra do boto
Que nas noites vem visitar
As mulatas mais vistosas
Da beira do Rio Guamá
(SENA, 2004, p. 6).

Quanto ao imaginário amazônico, Loureiro (2015, p.107) expõe que “O Boto, é na verdade um belo rapaz, encantado no animal e que representa a sedução, o poder mágico da sexualidade”. Diante disso, é notável a relação existente entre o imaginário amazônico que Loureiro afirma e os versos da autora que revelam essa presença frequente do imaginário como realidade local. Onde real e imaginário se entrelaçam não se separando, o que leva Loureiro a denominar esse fenômeno de *sfumato*.

Na realidade amazônica o mundo físico tem limites *sfumatos*, fundidos ou confundidos com o suprarreal, daí porque nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios, situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, nesse *sfumato* poetizante que interpenetra o real e o imaginário. (LOUREIRO, 2015, p. 106).

Percebe-se nos versos da autora a presença do *sfumato* explicado por Loureiro, o entrelaçamento entre o real e o imaginário, sobre o limite impreciso dessa relação, que é característico do imaginário amazônico.

Abaixo temos um relato da entrevista com a autora, sob o formato de áudio que foi transcrito em texto, sobre o imaginário presente no livro, e sobre relatos pessoais que não estão presentes no livro, mas que também inspiraram a autora a escrever.

“Quando eu era criança eu acreditava muito nessas lendas, que a gente morava no interior a 7 km daqui de São Miguel, e lá tinha uma cachoeira e muita mata virgem ainda e aí a gente acreditava que tinha esses “bicho do mato”, esses espíritos da floresta, que tinha curupira, que tinha boto, que tinha mãe d’água. Aí as pessoas diziam que a Uiara que ficava no garapé que era igual uma santa, aí eu tinha um irmãozinho que ele dizia que ele via, aí uma vez ele me levou e disse que ela tava lá no garapé. E também assim, na minha memória e tive a impressão que eu também vi, não sei se foi assim uma visão, ou que foi, mas que ele dizia que era igual uma santa, que era muito linda, e teve assim vários episódios, uma vez que eu fui pescar com minha irmã nessa cachoeira e que de repente quando a gente viu caiu tipo um porco enorme de cima de uma árvore e não

conseguimos identificar o que era, e nós corremos e por vários dias não fomos mais lá nessa cachoeira. E também a minha irmã, uma vez, que ela que dizia mais que via essas coisas, eu não via quase, mas eu acredito que no meu imaginário, que a minha irmã, uma vez, eu lembro que ela foi pescar num tubo, porque ela gostava muito de pescar, e ela pegava peixe em qualquer lugar que ela jogasse anzol e eu não pegava nada, e uma vez ela foi pescar sozinha no tubo, o tubo era um corregozinho que tinha que saía da br, e ela geralmente ia pescar lá, que dava muito peixe, e ela disse que jogou um anzol, e quando ela jogou o anzol, ela escutou uma voz da água, que ela acha que era da mãe d'água, só que o anzol dela engatou na pedra, e ela disse que ouviu uma voz dizendo “me puxa, me puxa”, aí deixou o anzol, deixou tudo, e saiu correndo e foi embora, então nós sempre fomos criados com essas histórias, de ter medo dos espírito da floresta, da mata, então baseado nisso foi que eu escrevi, porque eu gosto dessas histórias, dessas histórias assustadoras” (Entrevista realizada no dia 16 de Novembro de 2019).

É importante conservar estes textos de memória literária, como forma de conservar a própria memória que poderia ter se perdido com o tempo, como meio de aproximar aqueles que não testemunharam essas lembranças, conforme explicita Halbwachs:

A necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade e até mesmo de uma pessoa só desperta quando elas já estão bastante distantes no passado para que ainda se tenha por muito tempo a chance de encontrar em volta diversas testemunhas que conservam alguma lembrança. (HALBWACHS, 2013, p. 101).

A memória é parte do ser, eternizar essas memórias através da escrita, permite a continuidade desta memória guardada nos versos e eternizada na memória de quem ler.

Considerações Finais

Diante da observação e das análises realizadas no decorrer deste trabalho, podemos destacar que as memórias poéticas da autora presentes no cordel, revelam traços culturais e de memórias importantes de ser conservadas, e divulgadas, a fim de aproximar as gerações futuras das informações desses acontecimentos que não testemunharam, e de certa forma, também é uma maneira de preservar o imaginário cultural da Amazônia.

Logo, com base nessa análise, observamos além da valorização cultural por meio da Literatura, este capítulo também se preocupou em divulgar e apresentar uma autora que não está nas páginas oficiais da Literatura Amazônica, mas que produz uma Literatura de qualidade, tanto quanto os que são considerados como escritores de Literatura Amazônica. Por este motivo, objetivamos apresentá-la para que o leitor possa não só conhecê-la, mas também ter a oportunidade de ler uma obra que assim como as outras, escritas nesse espaço amazônico, serve para ampliar a valorização da cultura, da memória e da identidade dessa grandiosa região que fica no norte do país.

Referências

CANAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. 7ª reimpr. São Paulo: Centauro, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4ª ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

SENA, Darcilene da Silva Moura. **Contos da Amazônia: Um romance no coração da Amazônia**. 1ª ed. Porto Velho: Publicação Independente, 2004.

Capítulo 15

Memorialismo no conto *Velas, por quem?* de Maria Lúcia Medeiros ¹

Amanda Meireles dos Santos ²

Maria José Meireles Santos ³

Introdução

Este trabalho apresenta como objetivo central constatar e analisar a técnica memorialística ficcional utilizada na tessitura da narrativa do conto *Velas, por quem?* da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros – livro formado por vinte e três contos, dentre estes o escolhido para esta discussão, de mesmo nome do título do livro.

Procurou-se, neste sentido, mostrar que o memorialismo ou técnica memorialística foi empregado pela autora como um recurso estilístico literário – revelador de um de seus principais procedimentos estéticos – extremamente produtivo na progressão textual de suas obras, como no conto em questão, e destacar os elementos que dão a configuração memorialística a esta obra.

Recorreu-se, para tanto, à leitura, compreensão e interpretação do conto, focalizando a constatação e levantamento de elementos literários

¹ Este capítulo é o resultado do nosso Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), graduação em Letras- Língua Portuguesa – Modalidade à distância pela Universidade Aberta do Brasil/ UEPA- UAB (2010- 2014). Polo de Cachoeira do Arari- PA, orientado pela Profa Dra Cristiane de Mesquita Alves.

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA/UAB. Polo Cachoeira do Arari (PA).

³ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA/UAB. Polo Cachoeira do Arari (PA).

e/ou contextuais que apontassem a presença de marcas de memorialismo na construção da narrativa, caracterização e comprovação do mesmo ao longo dos fragmentos que formam o conto em estudo.

A escolha deste tema se deu por um interesse em ampliar a pesquisa sobre a Literatura paraense, e se concretizou por a dupla entender que os textos escritos por Medeiros, além de líricos e memorialistas, apresentam uma linguagem cotidiana e descritivista, traços que fazem com que o leitor visualize o fluxo da narrativa e as personagens que fizeram o enredo.

Ademais, conta escrever que este estudo se desenvolveu por meio de leituras bibliográficas que nortearam as afirmações realizadas no decorrer deste estudo. O trabalho foi dividido por partes as quais objetivam o entendimento preciso do tema, desde breves informações acerca da vida e da obra da autora, a referenciais teóricos na área do memorialismo. Consta ainda pontuar que este capítulo foi oriundo de uma pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso.

A escritora e a obra

A escritora Maria Lúcia Fernandes Medeiros nasceu no dia 15 de fevereiro de 1942, Bragança, ao norte do Estado do Pará, onde viveu até os onze anos de idade, quando seu pai, no início dos anos 1950, transferiu sua família para Belém, capital do estado. É o que diz a própria Maria Lúcia Medeiros.

Eu nasci em Bragança, uma cidade simples do interior, com um trem de ferro e um rio na frente. Tive, portanto, uma infância bem brasileira: quintal, primos, frutas, tios, igreja e cinema Olímpia. Em Belém já cheguei quase adolescente e meus fantasmas viviam sob as mangueiras, nas ruas largas, na arquitetura imponente de uma cidade de 250 mil habitantes que era Belém dos anos 50. (MEDEIROS, 1994, s/p).

A vinda para Belém proporcionou-lhe um leque de novas opções e, entre os sonhos adolescentes e a vida “bem comportada” dentro dos muros das escolas religiosas, o cinema tornou-se sua mais nova paixão:

Adoro escrever e (guardar), amo cinema e, como adolescente na década de 50, sabia muito mais do que se passava por Beverly Hills através das fofocas de Louella Parsons, do que sobre o Círio de Nazaré, Ver-O-Peso, Amazônia, Copacabana, (não tínhamos a Belém-Brasília) como assídua leitora de Cinelândia. (MEDEIROS, 1994, s/p).

Aos 19 anos, em 1962, Maria Lúcia Medeiros anunciou aos pais que sairia de casa para viver um regime de concubinato com Mariano Klautau, que era comunista e desquitado. Em março de 1964, com o golpe militar deflagrado, para não ser presa, Maria Lúcia fugiu. Dois anos depois, ao regressar, recuperou a família e os estudos, formando-se, anos mais tarde, em Letras.

Já em 1978, já atuando como professora de Literatura Brasileira e Literatura Infanto-juvenil junto à Universidade Federal do Pará, concluiu o curso de especialização em Teoria da Literatura. Além da docência, ela experimentou um cargo administrativo, quando assumiu, pelo período de dois anos, a vice-direção do Centro de Letras e Arte da Universidade Federal do Pará.

Aposentada, durante alguns anos, ao lado do escritor paraense Max Martins (1926-2009), coordenou a área de linguagem da fundação Curro Velho e Casa da Linguagem, tornando-se responsável pela formação de novos leitores.

Maria Lúcia Medeiros demorou algum tempo para revelar-se escritora. A sua estreia ocorreu em 1985 quando, aos 45 anos, publicou seu primeiro conto *Corpo Inteiro*, antecedido por uma autoapresentação, na coletânea *Ritos de Passagens da Nossa Infância e Adolescência*, organizada por Fanny Abramovich e publicada pela editora Summus. Foi o início de seu grande sucesso como escritora, que não mais seria interrompido.

Em 1988, seu primeiro livro solo, *Zeus ou A menina e os olhos*, foi publicado em São Paulo, pela editora Roswitha Kenpf. Na sequência saíram das gavetas *Velas, por quem?* (1991), *Quarto de horas* (1994), *Horizonte silencioso* (2000).

No ano de 2001, a autora começou a sentir os primeiros sintomas da esclerose lateral amiotrófica, enfermidade que, aos poucos, tirar-lhe-ia seus movimentos. A doença tirou-lhe a fala, mas não lhe privou da palavra, pois, ao preservar a lucidez mental e mobilidade das mãos, escreveu até os últimos momentos de sua vida.

No decorrer de 2003, a editora Amazonas Livros e Vídeos LTDA publicou o livro *Antologias de Contos*, que traz recordações relacionadas aos tempos da adolescência da autora.

Já em 2004, a Secretaria Executiva de cultura do Pará presenteou a escritora, com a publicação de seu sexto livro, *O lugar da ficção*, que inclui contos e poemas.

Faleceu no dia 08 de setembro de 2005, aos 63 anos, deixando onze contos inéditos, que foram escritos pouco antes de sua partida. Estes contos, marcados pela reminiscência da infância em Bragança e pelas relações com a família, foram reunidos pela escritora, pouco antes de sua morte, no livro *Céu caótico*, ilustrado com fotografias produzidas nas oficinas da Foto Ativa pelo método artesanal *Pinhole* e selecionadas pelo fotógrafo, professor e pesquisador Mariano Klautau, filho da escritora. Editado pela Secretaria Executiva de Cultura do Pará, o exemplar foi lançado, como homenagem póstuma, no dia 25 de setembro de 2005, por ocasião da IX Feira Pan-Amazônica do Livro.

Na totalidade, a obra de Maria Lúcia Medeiros é visivelmente apoiada numa estratégia de conto elaborado a partir de imagens, possui uma virtualidade poética, que remete à construção de um EU centrado em questões existenciais relacionadas à infância, ao (des) amor, à mulher, à solidão, à dor, à inexorabilidade do tempo; um eu de linguagem que se inscreve, quase sempre, no registro da insatisfação interior, face à ilusão do mundo, em relação aos sentimentos humanos, cuja pragmática segue os passos de uma Literatura intimista, crítica a ao mesmo tempo de um forte lirismo à medida que remete a um discurso subjetivo amparado pela ação da memória e da imaginação.

Literatura e memória

A literatura e a memória, conforme Braga (2000, p. 84), apresentam uma relação muito próxima já que se encontram, por exemplo, na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na (auto) biografia,

marcando especificidade nos gêneros (como o romance de memória) e estilos (como o de um Proust ou de um Bandeira; no trabalho de escrever, no trabalho de ler; também no de editar, traduzir; nos vários modos de produção e circulação da obra literária. (BRAGA, 2000, p. 85).

Esta realidade propicia ao ato memorialista e isso pode ser observado ao longo das passagens do conto em estudo. Ademais, “nas obras ou nos textos literários, dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações.” (NUNES, 1988, p. 24), isto pode ser justificado quando a narradora do conto, não apresenta com precisão as ações de uma das personagens que protagonizam o conto. O lado irreal está presente porque parte do que é relatado é oriundo da imaginação do foco narrativo, no entanto, há veracidade no fato porque a doméstica também faz parte da recordação memorialista da autora.

A memória é considerada pela psicologia tradicional e pelas áreas biológicas como “um processo intrinsecamente relacionado à natureza social do homem, às organizações e práticas dos grupos, à linguagem”, (BRAGA, 2000, p. 89); e o ato de lembrar não é um ato autônomo, mas se insere no movimento interpessoal das instituições sociais, a qual o indivíduo percebe que são mediadas pela linguagem (HALBWACHS, 1990). Neste sentido,

(...) a memória do indivíduo depende das palavras dos outros, das histórias lidas ou contadas, das obras de arte, que são sociais não só em termos do contexto em que estão inseridas, mas por serem produções históricas. A memória, para Halbwachs, depende da linguagem, dos significados constituídos socialmente. (BRAGA, 2000, p. 86).

Luria (1991) salienta ainda que a linguagem como condição de uma atividade mnemônica consciente, destaca o papel da literatura como um dos canais comunicativos da eternização da memória. Corroborando a este pensamento:

No ato de narrar, os fatos passados matizam-se, o sujeito se desdobra sobre a própria vida. Somos levados a pensar em como, pela narração de nossas lembranças, vamos nos tornando sujeitos e nos inscrevendo na história. Lembrar é narrar. Narrar é lembrar (BRAGA, 2000, p. 88).

Miola (2013, p. 1), considerando a relação literatura e memória, afirma “que a literatura serve para não deixar a história cair no esquecimento”; é a garantia dos costumes, das fotografias, das sensações, da memória de uma vida não desaparecerem, ou seja, é maneira mais segura de registrar o que deve ser lembrado e relembrado. É desta aproximação, entre literatura e memória, que, segundo Costa e Alves (2010, p. 187), surge a oportunidade, enquanto produção de linguagem, de o relato memorialístico se tornar texto literário, já que, conforme Remundini e Wiginescki (2011, p. 1), “o texto se mostra mais propenso às experiências estéticas”, e, corroborando com esse pensamento, afirma Eagleton (2003, p. 35), “talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou imaginativa, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”, ao referir ao tempo na obra literária,

o tempo normalmente vem normalmente associado “à fluidez da corrente da ação”, sendo, portanto, inseparável dos acontecimentos que o preenchem. Mas essa ligação intrínseca decorreria da própria natureza do **médium** da arte literária – a linguagem – e do efeito estético obtido por seu intermédio. (NUNES, 1988, p. 9, grifos do autor).

Outro pensamento que ratifica a importância do tempo e das relações cotidianas presentes na obra oriundas das descrições da memória é o que assinala Nunes:

O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 1988, p. 25).

O que fica evidente na passagem “Fatal foi tua ligeireza, o trabalho na roça, o leite de cabra que bebeste em tenra idade lá de onde aportaste um dia numa sonolenta manhã” (MEDEIROS, 1991, p. 12) do conto, objeto de estudo deste capítulo, quando a voz de sua narradora quebra a sequência temporal da narrativa que desenvolve para retornar ao passado de sua personagem para em seguida retomar a sequência cronológica que se desenrolava.

Nesta relação, por conseguinte, a literatura eterniza a memória e a memória, torna o texto literário “ainda mais verossímil” (REMUNDINI; WIGINESCKI, 2011, p. 1). Isso por exemplo, fica evidente na obra analisada neste trabalho, quando se verifica a união que há entre literatura e memória.

Memorialismo

O memorialismo é, sobretudo, experiência vivida e revivida no território da temporalidade, onde se apresenta principalmente como discurso de retrospectão. Esse discurso, que se pode chamar de memorial, ou de memorialístico, processa-se como tema e como técnica narrativa. É, então, o ato de registrar, de expor a memória de um evento, “este imenso arquivo [...], que contém nossas experiências, lembranças, traumas, momentos incontáveis marcados por sentimentos inúmeros” (REMUNDINI; WIGINWACHI, 2011, p. 2); Santo Agostinho descreveu a presença de imagem traga na memória, em **Confissões**:

onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie... Ali repousa tudo o que a ela foi entregue, que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou... Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com

todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, excerto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (AGOSTINHO, 2001, p. 98).

O memorialismo pode ser realizado como memorialismo histórico e memorialismo ficcional. Como histórico, segundo Costa e Alves (2010, p. 187) consiste no registro do “vivido, na preservação e resgate de imagens ou na reconstrução da experiência humana, e que se insere no estatuto de textos referenciais que relatam a trajetória de uma vida e servem como documentos históricos”. Dessa forma,

deve formular enunciados acerca de eventos singulares, os fatos históricos, já decorridos, não mais existentes, pertencendo ao passado. Conhecemo-los de maneira indireta por meio dos traços (documentos) que deixaram. Primeiro divisor entre história e ficção é o recurso aos documentos, que avalizam a reconstrução do passado. (NUNES, 1988, p. 41-42).

Além disso,

Recompostos com base no testemunho documental, os fatos históricos, dados, qualitativamente distintos como fatos humanos, consequentes a ações já transcorridas, articulam-se em forma narrativa, ainda que num grau mínimo. Os enunciados explicativos da História se aplicam à trama dos acontecimentos empiricamente validados como verdadeiros. (NUNES, 1988, p. 42).

É, por isso, “sobretudo, experiência vivida e revivida nos domínios da temporalidade, onde se configura um discurso de retrospectção. Tal discurso se processa como tema e técnica narrativa.” (REMUNDINI; WIGINESCKI, 2011, p. 1) esta última se deve no conto de Medeiros na construção da própria fala da narradora ao informar o leitor sobre a personagem que trabalha na casa em que ocorre o enredo.

Há ainda o memorialismo ficcional, que “supõe a elaboração de uma obra simuladora da produção de um livro de memórias em que a

personagem relata os principais acontecimentos de sua vida.” (ZIBERMAN, 2008, p. 117), ultrapassando, dessa forma, segundo Costa e Alves (2010, p. 187), o caráter histórico, alcançando o metafórico e se constituindo como obra de ficção, podendo, seu conteúdo cruzar-se com o passado histórico.

Mas aqui, como em todo romance, a locução impessoal, objetiva, da narração, combina-se à locução impessoal e subjetiva do discurso dos personagens, ambas condicionadas aos mecanismos da ficção. (NUNES, 1988, p. 43).

É, por conseguinte, “uma narrativa ficcional interessada em apresentar a vida de uma pessoa, vida inventada, ainda que alguns casos suscitem graus de aproximação com alguém fora da ficção, geralmente o autor.” (RODRIGUES, 2010, p. 836). Neste sentido, na ficção memorialista,

o imaginários autoral é detentor de plena liberdade para gravar temática e estruturalmente uma trajetória de vida, rompendo barreiras temporais, concedendo, assim, ao texto maior dinamismo. Dessa forma, o texto se mostra mais propenso às experiências estéticas. (REMUNDINI; WIGINESCKI, 2011, p. 1).

O memorialismo, portanto, na literatura, “torna o texto literário ainda mais verossímil, afinal, a eclosão de memórias advindas dos mais variados pontos situados no passado é algo que está presente em nosso cotidiano de forma bastante considerável.” (REMUNDINI; WIGINESCKI, 2011, p. 4).

É nesse segundo modelo de memorialismo que a prosa de Maria Lúcia Medeiros, em especial o conto *Velas, Por quem?*, configura-se, uma vez que propõe ao leitor revisitar, através da literatura, a(s) história(s) de vida de suas personagens para compreender uma série de fatores presentes nos espaços da contemporaneidade, o que a torna construtora de um texto engajado que não se atém a regionalismos, mas a situações vivenciadas em qualquer parte do mundo.

A memória no conto

Velas, Por Quem?, primeiro conto do segundo livro de Maria Lúcia Medeiros, publicado em 1991, pela editora CEJUP (Belém – Pará), narra ou rememora, em segunda pessoa, como se estivesse falando à própria personagem, a experiência de vida da personagem denominada pelo sugestivo vocativo “Pequena”, forma nominal e vocativa, inclusive, de inserir e localizar a personagem em um novo e imenso universo (cidade de Belém, evidenciado em “Fatal foi teres chegado de manhãzinha, teus olhos de sono, quando ainda a cidade se espreguiçava e teres visto o casario, as ruas tortuosas, os homens a gritar nomes e coisas” (MEDEIROS, 1991, p. 11)) espacial, social e completamente distinto de onde ela sugestivamente veio (interior do Estado, sugerido em “Fatal foi tua ligeireza, o trabalho na roça, o leite de cabra que bebeste em tenra idade lá de onde aportaste um dia numa sonolenta manhã” (MEDEIROS, 1991, p. 12)) para trabalhar como serviçal doméstica, como bem se denota na expressão destacada na passagem “Soubeste logo que havia menino, que havia menina, um doutor e sua mulher a quem devias servir, a branca e alta mulher.” (MEDEIROS, 1991, p. 11, grifo nosso), inscrita com o verbo auxiliar indicativo de obrigação e o verbo principal infinitivo designativo da referida função, ratificada na mensagem da passagem “Terias que dizer ‘fazer o meu serviço, cumprir minha obrigação” (MEDEIROS, 1991, p. 12).

Rememora, assim, a trajetória de vida ou, metaforicamente, da perda da própria vida, do destino da menina que vem do interior, para servir a uma família, torna-se mulher, servindo-a e envelhece servindo-a, sem mobilidade social, portanto, o que se destaca em:

Nem tinhas cor defina nem peitos tinhas [...] Nem cresceste tanto, alargaste sim, pernas rijas, braços fortes e com pouco já morria o doutor, já envelhecia a senhora, já casava a menina, e já trocavas de mão e de patrão [...] e Cheia de pejo e de dó vou te esconder, Ó senhora, que fatal foi te roubarem a linha da vida. (MEDEIROS, 1991, p.12-13).

Na primeira linha do texto, já se anuncia a intenção memorialística do conto ao se utilizar a expressão “*Fatal foi (...)*” – que é anaforizada ao longo da narrativa –, com o verbo ser conjugado na terceira pessoa do pretérito, o que evidencia o desejo da narradora de buscar fatos e ações que se desenrolaram no passado de sua personagem.

No título desta obra, *Velas. Por quem?*, também há elementos característicos de uma narrativa de memória, pois nele é utilizado o ambíguo termo “Velas”, ou à ideia de pernoitar (em vigília) em funeral – ou se referir à ideia substantiva de panagem (velas) das embarcações que aportavam os cais e margens dos rios de Belém, caracterizando uma época remota em que esse tipo de embarcação era mais frequente, senão – muitas vezes – o único, no cenário cultural da navegação paraense, como fica evidente nas passagens:

Fatal foi a má comparação que fizeste das velas de encardido colorido com o tecido que mal escondia teus pudores [...] e [...] Mas havia o sótão e a janelinha e o pedaço de rio, as velas encardidas, o sino das igrejas e as mil e uma vezes que te benzias. (MEDEIROS, 1991, p. 11-12).

O vocativo “Pequena” é também uma maneira de caracterizar e traduzir, metonimicamente a personagem central que permeia toda a obra da escritora de Maria Lúcia Medeiros neste conto, assim como a descrição da relação de forças de classes em que a dominante “escraviza” a dominada, a começar pelo registro de linguagem e tratamento de uma época. “Pequena” é a forma como a sociedade e a família, a qual servia, enxergavam a personagem (a empregada doméstica) – por não dominar a língua culta dos instruídos – por isso “te trancou e quase te esmagou na porta para que consertasses a língua, Ó pequena!” (MEDEIROS, 1991, p. 12), por não ter a formação dos patrões, por não ser da cidade – e como se sentia diante da capital, do menino, da menina, da “branca senhora” e do doutor aos quais, copiando o dizer do conto, devia servir.

Neste sentido, a relação de mando entre patrões e empregados, é, na obra, registro de uma época na qual a sociedade ainda não “entendia”,

nesse tipo de relação, um ato de assédio moral, além do sexual evidenciado nas linhas:

Nem tinhas cor definida nem peitos tinha, só os carocinhos que doíam e que a cozinheira te ensinou apertar dois caroços de milho e dar pro galo para que não crescessem tanto. Mas cresceram e logo o doutor e logo o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, bolinavam, teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos. Virou hábito deles, ficou pra costume, nem ousaste compreender, só aprender, Ó pequena. (MEDEIROS, 1991, p. 12).

Essa relação, como já foi dito, dava-se apenas como um ato de serviçã. Somente na atualidade, essas trabalhadoras passaram a ser amparadas judicialmente com seus direitos trabalhistas e integridades moral e sexual garantidos, sendo qualquer atitude contrária ao legislado considerada como crime. Ademais o seu trabalho é recompensado com um salário mínimo e não por apenas gratidã.

O conhecimento popular, as crendices e simpatias do passado também são resgatados neste conto. Nos excertos:

fazias até tua mágica de dar um nó na barra de tua saia e paravas a chuva, ora se paravas, Ó pequena (..) e Nem tinhas cor definida nem peitos tinhas, só os carocinhos que doíam e que a cozinheira te ensinou apertar dois caroços de milho e dar pro galo para que não crescessem tanto. (MEDEIROS, 1991, p. 12).

No fragmento se evidencia conhecimentos culturais que se faziam presentes no imaginário folclórico do paraense. Resgata também extintas profissões que faziam parte do cotidiano da capital, leiteiro e entregador de pão, que, em função das poucas panificadoras, em bicicleta ou a pé deixavam seus produtos nas portas das casas e das tabernas, evidenciadas na passagem “tantas eram as correrias, o leiteiro, o padeiro.” (MEDEIROS, 1991, p. 11), além de resgatar o cotidiano de uma cidade que, praticamente, limitava-se ao centro, na “Cidade Velha”, na cidade de frente ao rio, das ruas estreitas, dos casarões antigos, da agitação diária, cujo contato com o resto do mundo se fazia pelo próprio rio, como se registra no trecho:

[...] a cidade se espreguiçava e teres visto o casario, as ruelas tortuosas, os homens a gritar nomes e coisas [...] e Ao saltares dessas águas barrentas, ao abandonares sem saudade, rápido se perdeu teu barco entre os tantos aportados naquele cais. (MEDEIROS, 1991, p. 11).

São marcas de registro de memória também nesta obra a referência à arquitetura do casario e suas escadarias e sótão – modelo arquitetônico de uma época que remonta à belle époque belenense ou ao que dela restou, registrado em “Mas ao ouvir a voz ‘Ó pequena’, desabalada era a tua carreira pelas escadas [...] Mas havia o sótão, a janelinha e o pedaço de rio.” (MEDEIROS, 1991, p. 12) -, ao objeto urinol de porcelana, que hoje é pode ser só peça de museus, presente nas passagens: “[...] era hora de retirar o urinol de porcelana com a urina da branca senhora [...], pois a menina agora já era a mulher branca e perfumada que também enchia de urina o urinol de porcelana.” (MEDEIROS, 1991, p. 12).

Se considerar que o êxodo rural, foi um fato histórico no Brasil mais frequente nos “séculos XIX e XX em que as cidades absorviam muito mais do que hoje, quando já se percebe um movimento inverso, e que a “importação” de crianças interioranas para trabalhar em casas de famílias tradicionais dos centros das grandes capitais como Belém.” (ARAUJO, 2013, p. 10), foi um episódio também mais frequente no passado, quando não havia leis que coibissem o trabalho infantil, pode-se afirmar que esses fatos também se constituem, na obra em questão, em outro registro de memória presente no conto.

Vozes das personagens

No conto *Velas. Por quem?*, Maria Lúcia Medeiros dispõe da sutileza, para reinstaurar os seres e os modos de uma Amazônia em decadência. A escritora também os amplia à condição do humano, submetido ao medo, ao desassossego, em trânsito para o incerto sob o peso da solidão. O conto traz à pauta a personagem “pequena” a agregada, a serva, a menina deslocada, dada aos bem situados das cidades, a representante do sem

nenhum direito, desprovida de qualquer identidade social, um resto apenas, que sobrou da vassalagem dos antigos descimentos, hoje ainda um pesadelo em processo, não só lance da memória que dói. Há a denúncia da exploração sexual infantil, além da exploração do trabalho braçal.

Há também na obra outros personagens que constituem a família um doutor e sua mulher e seus filhos: um menino e uma menina a quem a personagem “pequena” deveria servir também: “A família dormia ainda. Soubeste logo que havia menino, que havia menina, um doutor e sua mulher a quem devias servir, branca e alta mulher.” (MEDEIROS, 1991, p. 11).

Entre os personagens da família os que mais se destacam no texto são a “branca e alta mulher” o doutor e o menino, ambos exploram sexualmente e moralmente e fisicamente a personagem principal, que pode ser ratificado a seguir:

te trancou e quase te esmagou na porta para que consertasses a língua, Ó pequena! [...] Mas cresceram e logo o doutor e logo o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, bolinavam, teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos. (MEDEIROS, 1991, p. 12).

No conto há um narrador que oscila na narrativa em primeira, segunda e terceira pessoa, mas a que predomina é de segunda pessoa, no decorrer do texto, por isso ele pode ser considerada personagem identificada como uma cigana que lê a mão da personagem “pequena”, fazendo com que a personagem principal, lembre-se de seu passado como se ela revivesse tudo novamente. Mas, ao longo da leitura, ela percebe que não há mais perspectiva de vida para a “pequena”: “Diante da mão espalmada, retomo do meu ofício e aceito ler teu destino, mas, te adianto, não vejo mais – pesada hora – rastro se quer da fortuna, perdeu-se a do coração.” (MEDEIROS, 1991, p. 13).

A passagem acima confirma que o narrador participa do conto, denominando-se então, de narrador personagem, cujo sua função na narrativa era narrar a história da personagem principal de acordo com seu

“ofício”, e com isso faz com que a personagem “pequena” faça uma breve recordação de seu passado marcado por grandes abusos e exploração.

Conclusão

A análise deste conto constatou nitidamente a presença do procedimento narrativo memorialístico, destacando o mesmo como um dos principais recursos estético da progressão textual na obra da autora paraense, revelando-o, como uma forma de eternizar um passado através do texto literário.

Demonstrou, ratificando a tese de Remundini e Wiginesck (2011, p. 1), que essa técnica permitiu à narrativa em questão um nível de verossimilhança muito próximo da realidade uma vez que resgata, com uma linguagem dinâmica, ainda que de maneira fictícia, uma época, um estilo de vida, uma organização social e relação humana que se fizeram presentes em um momento histórico da sociedade paraense.

Evidenciou também que, na estruturação da narrativa, recorre à autora várias marcas de memória no texto, como o uso de verbos indicativos de pretérito, palavras e expressões indicativas de uma época remota e de um registro de linguagem típico de um momento passado, além de descrever um cenário cotidiano que não é mais tão presente, visto que foi encoberto pelo asfalto, pelos arranha-céus, pelas novas relações humanas de trabalho estabelecidas na atualidade.

Revelou, sobretudo, que *Velas, por quem?* não deixa dúvida do que é; deixa a certeza de ser uma extraordinária obra literária produzida por uma fantástica escritora paraense, Maria Lúcia Medeiros, que eterniza, por intermédio de uma linguagem memorialística ficcional, o retrato de uma Belém que ficou nos livros e/ou, talvez, na memória de seus mais antigos habitantes.

O presente trabalho representou um grande desafio, pois o tema tratado *O Memorialismo no Conto Velas, por quem?* era algo novo para nós, mas a partir de pesquisas e muitas leituras descobrimos o quanto é

importante esse assunto para a literatura e outras ciências. Reforçamos, assim, que as memórias em *Velas, por quem?* não são simplesmente recortes do passado, factuais, mas, um pulsante híbrido de criação e realidade; e que também, mesmo por causa disso, memória da infância, do imaginário oral e a sempre saudação para a criança, que se impõe como um caso raro – se não único – na nossa literatura.

Desse modo, concluímos o nosso capítulo com a certeza de que com este trabalho seja possível estimular outros pesquisadores a estudar esse tema, ou melhor, que eles possam esmiuçar na obra *Velas, por quem?*, tantos outros caminhos a serem percorridos na geografia desse conto de memórias; e de que muitos outros mais ainda poderão analisar e estudar, porque nessas linhas desta presente pesquisa, há apenas um recorte do que há da obra de Maria Lúcia Medeiros.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissão**. São Paulo: Vozes, 2001.

ARAUJO, Gabriely. **Êxodo rural – causas e consequências**. 2013. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/exodo-rural-causas-e-consequencias>>. Acesso em: 12 set. 2020.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. O trabalho com a literatura: Memórias e histórias. In: **Cadernos Cedex**, ano XX, nº 50, p. 84-102 Abril. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n50/a07v2050.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

COSTA, João. Carlos; ALVES, Lourdes Kaminski. Representações da memória na literatura e na cultura. **Revista Investigações**. Vol. 23, nº 1, Janeiro/2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1338/1017>. Acesso em: 21 set. 2020.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Lisboa, Actividades Editoriais, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LURIA, Alexander R. **Curso de psicologia geral**. Trad. de Paulo Bezerra. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (v. 1: Introdução evolucionista à Psicologia).

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Velas, por quem?** Belém: Cejup, 1991.

MIOLA, Ana Paula. **Memorialismo ficcional**: reconstruindo Paulo Bentinho através de sua memória. São Paulo: EDUSP, 2013.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REMUNDINI, E. Castro; WIGINESCKI, Kellen. **A técnica memorialística no Romance Cinzas do Norte de Milton Hatoum**. Maringá: UNESP, 2009.

RODRIGUES, Hermes. **Ficção memorialística e estruturação cronológica**. Maringá: UNESP, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **Memorialismo fictício de Machado de Assis à Graciliano Ramos - Dom Casmurro e São Bernardo**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

Capítulo 16

O círio como representação da identidade do povo paraense a partir de *O carro dos Milagres* de Benedicto Monteiro

*Ananda costa de Sousa*¹

*Emerson Monteiro*²

*Laila Monique Rocha*³

Introdução

O autor paraense Benedicto Monteiro nasceu no dia 1º de março de 1924, em Alenquer no Estado do Pará. Fez o curso de Humanidades no Colégio Marista N.S. de Nazaré em Belém e completou os seus estudos de ginásio no Rio de Janeiro, onde cursou Direito na Universidade do Brasil. Ainda no Rio, exerceu o jornalismo na imprensa local e publicou o seu primeiro livro de poesia *Bandeira Branca*, pela editora Zélio Valverde (1945), prefaciado pelo escritor Dalcídio Jurandir. (blogbenedictomonteiro, 2019).

Bacharelou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, exerceu os cargos de Promotor Público, Juiz de Direito e Secretário de Estado. Foi eleito Deputado Estadual, tendo sido cassado em 1964, pelo regime militar instalado. Foi preso, torturado e incomunicável por vários meses, tendo seus direitos políticos suspensos por mais de 10 anos.

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduação em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

³ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

Depois que saiu da prisão, segundo Pacheco (2017) dedicou-se ao exercício da advocacia agrarista e à literatura, tendo publicado o livro *Direito Agrário e Processo Fundiário* e vários livros de poesia e ficção que constam de seus dados bibliográficos, como: *Bandeira branca*, *Cancioneiro do Dalcídio*, *Maria de todos os rios*, *Transtempo*, *A terceira dimensão da mulher*, *Como se faz um Guerrilheiro*, *Histórias do Pará*, *Ideias sobre alfabetização ecológica*, *O Homem rio*, *Tetralogia Amazônica (Verde Vagomundo, O minossauro, A Terceira Margem e Aquele Um)* e *O carro dos Milagres*.

Mesmo enfrentando uma luta exaustiva contra o câncer, o escritor ainda hospitalizado conseguiu concluir e lançar seu último livro, *O Homem Rio* que ele dizia ser o seu último sonho a ser sonhado. Faleceu no dia 15 de junho de 2008, logo após o lançamento de seu último livro, deixando para o Pará e para o Brasil um inestimável legado. Por isso, escolhemos o conto *O Carro dos Milagres* que é uma obra que relata a maior manifestação católica da Amazônia que acontece no estado do Pará e que demonstra as marcas de identidade do povo paraense e é nessa perspectiva que abordaremos neste trabalho.

A obra O carro dos Milagres

A obra *O Carro dos Milagres*, de Benedicto Monteiro, é uma coletânea de quatorze contos e possui o mesmo título do livro. Neste conto, é narrada a história de Miguel, um moço que seria fruto de uma promessa feita à Nossa Senhora de Nazaré. No conto, durante uma noite chuvosa, quando Miguel fazia uma travessia de barco de volta para casa, o temporal toma proporções ameaçadoras e a mãe – que já havia perdido o filho mais velho na mesma situação – vê-se em desespero e roga pela vida do filho, dizendo que, se a santa o salvasse, ele iria à Belém depositar uma oferenda no carro dos milagres no círio de Nazaré.

E assim, fez-se. Seu filho retornou com vida para casa depois de passar horas “de bubuia” (MONTEIRO, 2009, p. 4) em um pedaço de pau à

deriva. Miguel, então, vai à Belém para cumprir a promessa que a mãe fizera por sua vida, mas o plano não sai como o esperado. Ao invés de ater-se a cumprir a promessa, passa a noite anterior bebendo com seu compadre e contando causos de sua vida, inclusive a motivação para que estivesse em Belém. Ele espera que “o círio tome forma” (MONTEIRO, 2009, p. 10) para depositar seu barco de miriti com a vela feita com um pedaço da rede de sua mãe – que também era a vela do barco onde o filho mais velho morrerá – para colocar no dito carro.

Passam-se as horas, o círio se inicia. A multidão de romeiros toma as ruas e, após beberem um pouco mais, Miguel e seu compadre partem em busca do carro para cumprir a promessa. Em meio a tanta gente os dois acabam se perdendo. Miguel segue em sua busca e, infelizmente, não consegue depositar sua oferta; a vela do barquinho é levada por balões e o barquinho acaba por cair ao chão e ser pisoteado e perdido em meio ao mar de gente. Seguindo a procissão, Miguel, perdido, chega à Basílica. Ao se deparar com as impressões artísticas o caboclo fica maravilhado e lá se permanece até a madrugada, quando acaba por chegar ao porão e se deparar com o carro dos milagres carregado com as ofertas. Neste momento, as beatas chegam e o veem parado próximo ao carro com uma vela na mão, estas chamam o padre e a polícia e o acusam de ladrão e incendiário.

Miguel acaba sendo levado à delegacia, onde fica detido. Lá, encontra seu compadre que, por um erro, havia tomado para si um “defunto” (MONTEIRO, 2009, p. 46) que não era seu, devido a um incidente com uma bomba de encher balões. Isso porque o compadre havia mandado seu filho comprar balões para soltar no círio e este último se demorava a voltar, algum tempo depois, ouve-se um estrondo: a bomba de gás explodiu. Com o incidente, o compadre e sua esposa vão ao encontro do barulho e veem um corpo que se assemelhava ao de seu filho no chão, confundindo assim o cadáver. Passado o tempo, o filho dado como morto aparece bêbado. Com isto, faz-se necessário que o compadre devolva o morto à polícia e que Miguel dê seu depoimento; e, neste momento, o conto se encerra.

O símbolo no conto *O Carro dos Milagres*

O escritor paraense Benedicto Monteiro trabalha no conto *O Carro dos Milagres*, a imagem de um *caboclo amazônida*, que traz na sua narrativa todo um aparato identitário e, isso é percebido durante a construção do conto, com marcações coloquiais e regionalismos na linguagem empregada, sobretudo na fala de Miguel, o personagem que narra a história. A respeito do caboclo amazônida, formulamos essa imagem pelo que Laplantine e Trindade (2012) asseguram como não sendo a coisa concreta, o caboclo, mas inferências que nós fazemos ao observarmos os *fatos*, como a linguagem, os traços vistos na própria narrativa, não sendo o objeto concreto, mas sim uma instância de natureza perceptiva.

O conto do escritor paraense que, Miguel dos Santos Prazeres é personagem principal, narra a história de um cidadão do interior que vai à Belém do Pará no período do mês de outubro, cumprir sua promessa – em uma das maiores manifestações religiosas do mundo: o Círio de Nazaré. Miguel enxerga nessa tradição clerical como um símbolo que representa sua fé, onde “o símbolo ultrapassa o seu referente e contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar os homens e atuar segundo suas próprias regras normativas.” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 4).

O círio que Miguel Prazeres faz questão de participar é uma tradição do povo paraense, onde a representação da imagem santa, Nossa Senhora de Nazaré, que faz milagres e tem muitos devotos, é que um símbolo da fé cristã, uma representação que:

Segundo a concepção dos adeptos, a imagem da divindade ou os seus ornamentos e relíquias são interpretados como a presença dessa divindade no convívio dos homens. É nesse sentido que todos os objetos sacralizados, as relíquias adoradas pelos católicos, assim como tudo aquilo que é designado pelo termo fetiche nas sociedades primitivas, consistem na cosubstanciação das entidades míticas e não somente em alegorias. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 4).

Desse modo, a imagem religiosa a qual Miguel faz referência no conto *O carro dos milagres*, é uma marca simbólica para a religião, bem como para os devotos e o evento do círio de Nossa Senhora de Nazaré se apresenta na obra como uma parte forte que marca a identidade de um povo, ou seja, o círio que milhares de devotos realizam é uma tradição imaterial da sociedade paraense.

Evidências de identidade no conto

Entendemos identidade como aquilo que caracteriza os indivíduos em sociedade. Vale lembrar que a identidade aqui tratada é a paraense e ela pode ser manifestada de várias formas, tais como: o dialeto, a fé, a culinária regional, etc. Porém, não há uma homogeneidade identitária uma vez que,

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. (BAUMAN, 2011, p. 19, grifo do autor).

Dessa forma, cada indivíduo faz suas escolhas a respeito das características que deseja apreender para si, para que seja caracterizado como pertencente ao povo paraense com suas especificidades individuais; mesmo que

Na maior parte do tempo, o prazer de selecionar uma identidade estimulante é corrompida pelo medo. Afinal, sabemos que, se nossos esforços fracassarem por escassez de recursos ou falta de determinação, uma outra identidade, intrusa indesejada, pode ser cravada sobre aquela que nós mesmos escolhemos e construímos. (BAUMAN, 2005, p. 44).

Assim, cada um é responsável pelas escolhas de quais características deseja selecionar para que seja identificado socialmente e escolher

inclusive, aquela identificação que está inserida no que conhecemos como identidade coletiva.

Direcionando essa perspectiva identitária ao olhar *O Carro dos Milagres*, podemos perceber em várias passagens as evidências de características próprias da identidade do paraense como o dialeto interiorano na fala do narrador-personagem em “fiquei agarrado num pau, horas e horas de bubuia” (MONTEIRO, 2009, p. 4) para dizer que havia boiado à deriva por bastante tempo, também em “o carro – a modo – representava um barco” (MONTEIRO, 2009, p.7) e diversos vocábulos como “paresque”, “em riba”, “zolho”, “isprimido”, “vombora”, “cara” em vez de rosto, dentre outros exemplos típicos da fala dos caboclos e que são utilizados até mesmo por moradores dos centros urbanos do estado.

Outro traço característico percebido é a culinária que se faz presente no conto. Mais ao final, pratos como a tradicional maniçoba do círio são evidenciados na passagem quando Miguel discorre sobre o velório do “defunto sem dono” que havia confundido com o filho de seu compadre em “a comida era maniçoba, pato-no-tucupí, casquinho de muçã, molho de feijão com caranguejo” (MONTEIRO, 2009, p. 43) que fazem o gosto do povo paraense em época de círio.

Enfim, também se trata a questão da fé do povo em Nossa Senhora de Nazaré, como se pode perceber em trechos como “na certa se benzia no estalo do trovão” (MONTEIRO, 2009, p. 5) demonstrando a busca por providência divina em tempos difíceis quando a forte chuva acomete a baía do Marajó. E não muito distante, na página seguinte, diz “abaixo de Deus e Nossa Senhora, foi meu finado irmão e minha velha mãe com sua promessa que salvaram este um” (MONTEIRO, 2009, p. 6), mostrando que Miguel acreditava fielmente que só havia saído com vida de tão perigosa situação devido à intercessão da santa junto a seu filho. E daí por diante, Miguel recebe a tarefa de entregar sua oferta em agradecimento no carro dos milagres do círio de Nazaré.

O círio como identidade coletiva

A tradição de percorrer as ruas do bairro de Nazaré em procissão a nossa senhora de Nazaré é umas das partes da história do povo paraense. A mobilização de grandes grupos de pessoas é bastante comum, e percebemos todas essas características no personagem Miguel, no conto *O Carro dos Milagres*. Assuntos como a fé de um povo, a influência da culinária, entre outros, também é parte integrante da obra, bem como da identidade do paraense e devoto de Maria de Nazaré.

A simples prática de Miguel dos Santos Prazeres sair de seu lugar de origem até a capital do estado para cumprir uma promessa feita a uma graça alcançada é um exercício de memória, memória essa que possui mais de dois séculos e reporta a intenção dos primeiros que iniciaram essa prática. Sobre memória, Halbwachs (2013) pondera que tal prática de escrever ou de manter essa tradição é uma maneira de fazer um exercício memorialístico para que em um momento distante este não acabe por cair no esquecimento, então, a tradição de ir ao círio cumprir promessas, como a de Miguel é um ato de memória, mas do que de si mesmo, mas também de toda representação de um povo que acredita no milagre do círio, tanto quanto ele.

A própria prática da culinária nos dias do círio são marcas, ou seja, memórias de uma identidade coletiva, uma vez que é comum a mais de uma pessoa esse pertencimento, essa identidade, e caso esses exercícios de memória não sejam praticados, Candau (2016) reitera que há a perda de uma memória, de uma identidade.

Por isso, quando Miguel não consegue cumprir sua promessa, porque perde seu barco de miriti, há uma quebra na tradição do círio que é cumprir a promessa feita a santa, concomitantemente, modificando uma realidade da própria memória coletiva, e isso justifica a frustração de Miguel dos Prazeres no conto.

Considerações finais

Por fim, a escolha por Benedicto Monteiro se deu por este autor atribuir em suas obras à imagem e representatividade da identidade do povo paraense em sua ficção. Povo esse que se reporta em diversos momentos a sua memória coletiva, como o círio de Nossa Senhora de Nazaré, mantendo a sua identidade viva, não a deixando o que Bauman (2005) afirma como Identidade intrusa e indesejada se estabeleçam.

Além disso, o conto *O carro dos milagres* é extremamente descritivo, justamente para enfatizar a imagem da identidade paraense tanto na sua culinária, quanto no dialeto. Embora, o círio seja conhecido no estado como *natal paraense* e a tradição é repassada de gerações em gerações, a fim de reunir as famílias para confraternizar a um só objetivo: a fé.

Logo, escolher esse conto para estudar e compartilhar com os leitores e pesquisadores um recorte de um estudo da obra desse grande autor paraense é também uma forma de nos inserir nessa memória coletiva, porque para nós o círio é uma forma de demonstrar a nossa identidade coletiva e aquilo que nos representa enquanto representantes dessa tradição memorialista.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLOG DO BENEDICTO MONTEIRO. Disponível em: <https://benedictomonteiro.blogspot.com/p/benedicto-monteiro.html>. Acesso em: 18 Nov. 2019.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. 7ª reimpr. São Paulo: Centauro, 2013.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

MONTEIRO, Benedicto. **O carro dos milagres**. 2^a ed. Belém: editora Amazônia, 2009.

PACHECO, Abilio. Aqueles uns e aqueles outros uns: testemunho na Tetralogia amazônica de Benedicto Monteiro. **Anais da Abralic de 2017**. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522197785.pdf. Acesso em: 18 nov. 2019.

Capítulo 17

O imaginário do círio de nossa senhora de Nazaré na obra *Promessa em azul e branco* de Eneida de Moraes

Bárbara Ventura Moraes ¹

Bruna Joane Barroso Pinto ²

Geiza Natividade Brito ³

Introdução

Eneida de Villas Boas Costa de Moraes, nasceu no dia 23 de outubro de 1904 em Belém do Pará. Eneida foi jornalista, escritora, militante política e pesquisadora. Em *depoimento* realizado em 1967, publicado em 2006, Eneida relata que desde o nascimento já foi gente grande, tinha orgulho de ter nascido no Pará “com toda a glória e honra”.

Eneida foi militante comunista, mulher que afrontou o padrão estabelecido ao papel feminino de sua época. Publicou 11 livros e várias traduções, entre eles está *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962), livros que são publicados separados, mas se completam por intenção da autora, sendo *Banho de Cheiro* continuação de *Aruanda*. Segundo Santos e Fares (2018, p. 279) “nos livros *Aruanda* e *Banho de Cheiro*, a cronista revela, além de sua memória de infância, a memória de sua militância política”.

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

³ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA).

Diante disso, o trabalho abordará acerca do Imaginário do Círio de Nossa Senhora de Nazaré na crônica *Promessa em azul e branco*, publicada no livro *Aruanda* (1957). A crônica se inicia em uma cena cotidiana, que resulta nas memórias e imaginação de Eneida, que ao viver a cena, lembra-se de um trecho da sua infância, e se questiona porque usara somente roupas das cores azul e branca. A narradora do conto de Eneida questiona sua mãe, que sempre pronta a responder suas perguntas, diz-lhe que foi uma promessa a Nossa Senhora de Nazaré. O presente trabalho discorrerá a respeito dessa promessa que a autora vivera. E terá como embasamento teórico Gilbert Durand (1998), conceituando o imaginário, João de Jesus Paes Loureiro (2015), apresentando a poética do imaginário. Logo após, Arboith (2008), trazendo o conceito de fé. Terá como contribuição, Pantoja (2016) e dados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2006).

O imaginário

O imaginário de acordo com o filósofo Gilbert Durand faz parte de um dinamismo de representação em que o pensamento se manifesta através das imagens da mente humana em forma de realidade; ocorrem transformações dessa imagem que independe do campo visual, do tempo, do período sócio histórico, independe até mesmo da cultura de uma determinada sociedade. Essas imagens podem ser recriadas, podem remeter a outras imagens e fazer conexões diversas com as sensações humanas, pois “a faculdade de simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde cerca de um milhão e meio de anos que o homo erectus ficou em pé na face da terra.” (DURAND, 1998, p. 117).

Ainda em Durand (1998), o imaginário seria como um lugar em que se estar armazenado “todas as imagens possíveis criadas pelo homem”, o autor usa a metáfora do museu, para explicar o imaginário, visto que, em um museu se tem diversas relíquias que resistiram ao tempo, que se

transportaram de um lugar ao outro, e permanecem guardadas dentro de um determinado espaço (museu) preservando um pouco da história de um povo e de um lugar. Essa comparação acontece devido a esse processo de armazenamento e preservação de todas as imagens produzidas pelo ser humano no decorrer da vida.

Ademais, partindo para outro ponto de vista do imaginário, o escritor João de Jesus de Paes Loureiro aborda sobre a relação poética do imaginário, sendo a poética como carga semântica da subjetividade. O autor reflete acerca do cenário em que esse imaginário se desenvolve e sua interferência na carga poética:

Revelando a beleza escondida do mundo, a poesia alarga o círculo da imaginação, alimentando o pensamento. Com sua forma, ação, linguagem, e repercussão na cultura, ela torna até mesmo uma época mais memorável que a outra. Por intermédio dela foi construída a época do heroísmo grego, com Homero; a passagem para o moderno europeu, com Dante; o renascimento expansionista português, com Luiz Vaz de Camões; o choque de mudança para o mundo contemporâneo industrial. (LOUREIRO, 2015, p. 74).

A poética expressa por Loureiro (2015) retoma para um contexto cultural da Amazônia onde os mitos, as lendas, os contos, as histórias de pescadores, essas diversas representações do cotidiano de um povo permeiam a imaginação de gerações. De tal modo, marcam um período sócio-histórico.

Assim, o povo amazônico desenvolve a sua poética diante dos diversos aspectos em que está inserido em sua volta: a grande Amazônia com toda sua diversidade, a sua riqueza na fauna e na flora, os costumes peculiares de um povo, perante toda beleza mística e ancestral vinda da floresta, o que leva Loureiro (2015, p. 81) a escrever que “A cultura amazônica costuma ser percebida, reconhecida e criada pela via do imaginário estético-poetizante”. Diante disso, essa pluralidade cultural e ambiental constitui o cenário amazônico e nesse dinamismo o imaginário se reinventa, reconstrói-se e se transforma de forma singular.

Neste cenário rico nos seus mais diversos aspectos possibilita ao escritor, ao leitor os mais profundos devaneios. De forma que se reproduzam novos símbolos culturais que perpassem o mundo e o indivíduo preservando a tradição cultural de um povo no imaginário em mais diversos sentidos, como na manifestação da fé.

Fé e as formas de manifestação

Ao pronunciarmos a palavra fé, logo nos vem à cabeça algo, um ser maior, em quem acreditamos piamente, dependendo de crença ou religião, certamente qualquer indivíduo deposita sua fé em algo ou alguém. De acordo com a etimologia, a palavra fé tem origem no grego “pistia” que indica a noção de acreditar e no latim “fides”, que remete para uma atitude de fidelidade.

Na conjuntura religiosa, a fé é uma virtude daqueles que aceitam como plena verdade os princípios transmitidos por sua religião. Ter fé em Deus é acreditar na sua existência e na sua onisciência. A fé é também sinônimo de religião ou culto. A fé cristã é um exemplo. Segundo a Sagrada Escritura, pode ser conceituada em algumas passagens bíblicas. Arboith traz o conceito de fé no antigo testamento como:

No Antigo Testamento, o termo “fé” é utilizado basicamente para expressar um relacionamento interpessoal com Deus. “Crer, de fato, significa, no AT, entregar-se a Deus” (Gn 15,6; Ex 14,31; Nm 14,11), entregar-se à palavra salvífica de um Deus que conduz a história (...). Desde Abraão, a palavra de Deus já trata de crença e de fé. Em Gn 22,1 a fé de Abraão é testada e esse, além de mostrar uma obediência fiel à voz de Javé, expressa também uma confiança firme em Deus (Gn 22,8-14). Aqui fé, obediência e confiança caminham juntas. O termo “fé” é utilizado para designar o ato de ser firme e fiel a algo. Trata-se ainda do ato de aceitar algo como firme ou verdadeiro. (ARBOITH, 2008, p. 2, grifos do autor).

A essência da fé no antigo testamento está diretamente ligada à confiança e obediência em Deus que se revela através de homens (o seu povo escolhido). Já no novo testamento, Arboith trata a fé como:

No Novo Testamento a fé é tratada de várias maneiras. Nos evangelhos sinóticos encontramos como tema central a pessoa histórica de Jesus. Aqui o Senhor anuncia a chegada do Reino de Deus, e pede, em resposta, a fé daqueles que o ouvem (cf. Mc 1,15), aceitando, assim, o plano de Deus e, a partir disso, serem herdeiros e partícipes desse Reino eterno. (ARBOITH, 2008, p. 4).

No novo testamento, a fé está ligada ao conhecimento, e o conhecimento se dá pelo amor a Deus pai e seu filho Jesus. Ainda dentro da fé cristã, existe a fé cristã católica, onde os devotos também depositam sua fé, em alguns personagens da Bíblia que se tornaram santos, e assim como os seguidores faziam promessas para Deus no antigo e novo testamento, os fiéis católicos também fazem suas promessas aos santos de sua devoção em troca de graças alcançadas.

Esse pequeno e breve panorama sobre a fé, em especial, a destinada à religião católica serviu para nos situar no conto em estudo, a fim de procurar entender melhor a promessa, a fé da mãe da personagem central da narrativa construída por Eneida.

Círio de Nossa Senhora de Nazaré

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré é uma devoção dos cristãos católicos à Virgem de Nazaré. Há 319 anos a devoção a Santa, o imaginário da Fé sobre a própria imagem, traz uma percepção mística entre o humano e a divindade. Em relação às origens devocionais a respeito da Santa, Pantoja (2006, p. 31) diz que “aos fatos históricos são somados os mitos que, solidários entre si, quase não se reconhece os limites entre ambos.” Destacando as fugas da imagem da Santa, achada em 1700 por Plácido José dos Santos às margens do igarapé Murutucu, nas proximidades da atual Basílica Santuário de Nazaré. Há relatos de que Plácido levou a imagem para casa e, no dia seguinte, não a avistando, voltou ao igarapé e encontrou-a.

A situação teria ocorrido diversas vezes, chamando a atenção de um governador, que a levou para o Palácio do Governo. Segundo dados do IPHAN, (2006, p. 12) “Mesmo vigiada por soldados, a imagem continuou a retornar para o lugar de origem. Tais fugas fizeram com que Plácido construísse uma pequena ermida no local e grande parte da população tornou-se devota da Santa.”

Devido à grande proporção que a devoção de cunho popular a imagem encontrada ganhou, foi se desenvolvendo e trazendo cada vez mais devotos para a região. O que ocasionou em 1790, a permissão oficial pela Igreja e logo após no ano de 1793, realizar-se-ia o primeiro Círio, acompanhado pelo próprio governador da região que, na véspera (conta a história), teria sido curado de uma doença pela Virgem.

A devoção continuou se desenvolvendo, ganhando novas proporções e novos elementos (como a corda, que aparece no séc. XIX como um instrumento para desatolar a berlinda da imagem de um lamaçal) que tornaram o rito cada vez mais rico e mais complexo, até se tornar um dos maiores eventos católicos do mundo. Hoje, após muitas mudanças de data nesses mais de 200 anos de acontecimentos, o evento se celebra no segundo domingo do mês de Outubro de cada ano.

Há ainda um aspecto interessante do percurso do círio que é a condução da Santa que se caracteriza por duas expressões, são elas:

O Círio caracteriza-se, em todo o seu trajeto, de um lado, pelas situações que expressam um profundo respeito, com os atos correspondentes, e, de outro, por uma alegria festiva demarcada pelo ritmo das músicas e das bandas que se distribuem ao longo da procissão. O drama social, no caso do Círio, é uma combinação de situações que vão do sacrifício mais doloroso de um devoto que, de joelhos ou se arrastando, paga a sua promessa, até um desregrado comportamento de quem apela para a gargalhada, a conversa amena, os votos de uma feliz festa, o estardalhaço dos jovens ou o despojamento no vestir (a camisa de um clube de futebol, por exemplo) e no andar descalço, além da expressão de uma alegre convivência com a Santa que se torna, ao descer dos altares, uma personagem familiar. (ALVES, 2005, p. 330-331).

Considerado por muitos um fenômeno singular, o círio de Nossa Senhora de Nazaré aborda muitos aspectos que vai desde o religioso, o cultural, o comercial até o profano. Mas são as manifestações de Fé, constatadas e relatadas pelos fiéis, as inúmeras graças alcançadas através de promessas, que o povo paraense se mobiliza, sacrifica-se, reúne-se e celebra com muito amor a sua devoção Mãe de Jesus, como uma parte pode ser demonstrada na ficção de Eneida.

Análise do imaginário na crônica, *Promessa em azul e branco*

A Crônica, *Promessa em Azul e Branco*, do Livro *Banho de Cheiro* da escritora paraense, Eneida de Moraes, traz o relato de suas lembranças de infância, que ao testemunhar um diálogo entre mãe e filha em frente a uma loja a respeito da aquisição ou não da roupa da preferência da menina, Eneida, personificada em sua narradora, começa a se incomodar com a situação e passa a se lembrar do ocorrido que marcou sua infância e parte da sua adolescência, razão pela qual o diálogo entre mãe e filha incomodara tanto. Em meio aos relatos, a autora se autoquestiona, se o que lembrava de fato ocorreu ou havia interferência da sua atual imaginação, como podemos constatar no trecho a seguir:

O que relembro hoje é realmente minha infância ou colaboro com minha imaginação atual? Estou vestindo agora com roupas novas, minhas velhas lembranças ou estão elas com a mesma roupa do momento em que ocorreram? Vivi tudo o que relembro? (MORAES, 1989, p. 29).

A crônica fala das lembranças relata que na infância a narradora só vestia roupas em azul-claro e branco, todas as suas colegas vestiam roupas de todas as cores, mas em seu guarda-roupa só tinha roupas branco ou azul-claro, ao ser questionada pela professora e pelas outras colegas o porquê, de vestir só com aquelas cores. A narradora perguntou a sua mãe, foi quando sua mãe a revelou que era uma promessa que sua avó paterna fizera a N. Sr^a. De Nazaré, como podemos conferir a seguir:

- Foi uma promessa. Seu pai andou mal, muito mal, quase morria e sua avó fez uma promessa a N. S.^a de Nazaré: se ele sarasse, se vivesse, você, que acabava de nascer - vestiria até os quinze anos, somente vestidos azul-claros e brancos. (MORAES, 1989, p. 30).

A autora em sua crônica, além das lembranças que ficaram subtendidas a respeito da veracidade e das sequências dos fatos que ocorreram quanto ao objeto central que é a promessa feita a Nossa Sr^a. de Nazaré, Santa padroeira dos paraenses, pode-se identificar nas duas falas a presença do imaginário, em que a primeira desperta dúvida se a história pode ou não ter sido alterada no decorrer do tempo e das experiências vividas por Eneida, na outra fala quando se trata da promessa, que para alguns surge como demonstração da fé e gratidão, para outros pode ser vista como exagero ou algo desnecessário.

A promessa a Virgem Maria, mostra um grande número de fiéis que recorrem a Santa, sempre que se encontra em situações de doença ou para conquistar algo de difícil acesso, ou até mesmo para a solução do que parece ser impossível, e em forma retribuição, pela graça alcançada, prometem pagar de inúmeras formas. Muitas vezes de modo que chega a fugir do senso comum. Um desses meios, por exemplo, de pagar a promessa a Santa é descrito na crônica de Eneida pelo vestir roupas azuis e brancas até completar 15 anos, no caso da narradora.

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré, além de grande manifestação de fé dos devotos a Mãe de Jesus, perpassa pela crença e o imaginário popular, a sensibilidade da fé e o alcance das graças, e como forma de agradecimento se cumpre fielmente a promessa, mas temerosos por acreditar que se a promessa não for cumprida, a graça é desfeita.

João de Jesus Paes Loureiro, em seu livro, *Uma poética do imaginário*, no tópico: *A Vocação mitológica do imaginário*, reforça o pensamento do imaginário popular do povo paraense ao falar sobre a experiência estética que representa uma forma peculiar da experiência humana, e completa dizendo:

Uma experiência íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, que testemunha uma vivência singular e que revela uma capacidade intensa de criação de formas. Uma experiência por dentro, acima e superadora do cotidiano, que é marcada por vaga e contemplativa atitude de prazer em face da realidade. Na Amazônia seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, sua produção artística são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos os significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados. (LOUREIRO, 2015, p. 105).

Compreende-se dessa forma o comprometimento e o sentimento que devotos de Nossa senhora de Nazaré sentem, segundo muitos relatos, trata-se de algo que vai além do compreensível, do palpável, uma emoção coletiva, que traz um sentimento de proteção de porto seguro, de poder com quem contar, fora a grande intimidade que o povo paraense tem com a Santa, como se de fato ela pertencesse a cada família paraense, e com a família de Eneida, no caso retratada pelas personagens, não poderia ser diferente. Quando o pai da narradora adoeceu, e já não havia perspectiva de sobrevivência sua avó recorreu a Nossa Sr^a. em troca da graça prometeu que a pequena menina que acabara de nascer, vestisse até os 15 anos só roupas nas cores azul-claro e branco.

Além do caráter religioso, a crônica também traz o aspecto político de repressão, mais uma vez reforça a questão do imaginário, agora não se trata mais de uma ação da Eneida, mas da ação de alguns personagens da sua história, na crônica Eneida conta que ainda na infância ingressou no colégio interno, e se comunicava por carta com sua mãe, eram cartas com conteúdo de grande ternura que ela guardava com grande selo e afeto, mas que foram lhe arrancadas com atos de pura maldade, como se percebe no trecho:

Possuí essas cartas muito tempo, até que um dia - outro dia de há vinte anos - a polícia invadiu minha casa. Queria papéis importantes, muito importantes, que eu devia possuir. Havia resolvido fazer-me heroína à força. Papéis importantes, planos de subversão da ordem (que ordem?) não existiam, naturalmente. Então, na fúria que marca os homens da polícia sempre,

levaram aquelas cartas que eu guardava com tanto amor, que escondia com cuidado, muito cuidado, que reli muitas vezes sentindo sempre, como da primeira vez que o fizera, um nó na garganta, um bater apressado de coração enquanto uma voz repetia: “porque um soldado não chora...” (MORAES, 1989, p. 33).

É notório ver que nesse pequeno trecho, a autora denuncia o comportamento de um governo que pregava a repressão, tempos sombrios da História do Brasil, que perseguiram quem pensasse diferente, eles imaginavam que as cartas que Eneida guardava com tanto amor, tratavam-se de registros, de estratégia de uma organização de opositores ao governo, e ao constatar que nada havia de “anormal”, os homens furiosos levaram as cartas de Eneida.

E por fim, não menos importante, o pequeno soneto composto pelo avô da personagem que narra, dizendo que: “porque um soldado não chora / venham os maltratos embora / seu peito dilacerar.” (MORAES, 1989, p. 30). E foi recitando o primeiro verso desse Soneto que a narradora/Eneida conseguiu superar e se manter forte diante das adversidades da vida. Foi assim ao descobrir que alguém havia feito uma promessa para ela cumprir; foi assim quando teve que ir para o colégio interno e ficar longe da sua família, quando soube da morte da sua avó, quando tomaram as cartas de sua mãe; foi assim quando a dispensaram de continuar cumprindo a promessa em azul e branco: “Porque um soldado não chora...”. (MORAES, 1989, p.30).

Considerações Finais

Esta pesquisa se propôs a elaborar uma breve análise acerca do imaginário do Círio de Nossa Senhora de Nazaré na crônica *Promessa em Azul e Branco* de Eneida de Moraes, foram analisados pontos que levaram ao imaginário religioso, abordando assuntos como a crença, a fé e a promessa dos devotos de Nossa Senhora de Nazaré.

Buscou-se apresentar a relação do imaginário através da fé em forma de promessa dentro da crônica, também foram relatados sucintamente os contextos como o político/social, o soneto do avô Eneida que a levou ao um encorajamento diante dos percursos da vida. O conteúdo da obra foi relacionado ao movimento do círio, ressaltando a crença em volta do imaginário popular.

Foi feito um levantamento que vai desde o conceito do imaginário, passando pela compreensão de fé, o reconhecimento do Círio de Nossa. Sr^a Nazaré até a análise da crônica, que tinha como objetivo detectar pontos fortes do Imaginário popular Amazônico. Foi uma pesquisa de cunho bibliográfico, que trouxe aos envolvidos mais conhecimento a respeito da Literatura Amazônica, da cultura religiosa regional e dos autores estudados para alicerçar o arcabouço teórico desta pesquisa. Fica a perspectiva da busca de mais saberes a respeito dessa rica cultura literária e desse imaginário popular e religioso que há na cultura, na História e na Literatura paraense.

Referências

- ALVES, Isidoro. A festa da alegria, da identidade e da compaixão. In: FIGUEIREDO, Silvio Lima (org.). **Círio de Nazaré: festa e paixão**. Belém: Edufpa, 2005.
- ARBOITH, Felipe Barrozo. O conceito de fé na teologia fundamental cristã. Publicação: **Revista Eletrônica Theologia**, Faculdade Palotina - FAPAS THEOLOGIA. Vol. 2, Nº 1. Santa Maria, RS, 2008.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad.: Renée Eve Levié. – Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ENEIDA: **depoimento** [1967]. Entrevistadores: Dalcídio Jurandir e Miécio Tatti. João Carlos Pereira, organizador. Belém: Unama, 2006.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Círio de Nazaré**. Vol. I. Belém, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. 4ª ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

MORAES, Eneida de. **Aruanda**: banho de cheiro. Belém: SECULT/FCPTN, 1989.

PANTOJA, Vanda Maria Leite. **Negócios Sagrados**: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SANTOS, Evelim Mendes dos; FARES, Josebel Akel. Memórias subterrâneas em crônicas de Eneida. In: **Revista Cenas Educacionais**, v. 1, n. 1, p. 271-296. Caetité-Bahia, 2018. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenas_educacionais/article/view/5147. Acesso em: 20 nov. 2019.

Capítulo 18

O imaginário poético amazônico em *Porantim*, de João de Jesus Paes Loureiro

*Antonio Robson Cordeiro de Souza*¹

*Yan Carlos Ferreira Peixoto*²

Introdução

Porantim! Porantim!

Ele nos fala...

As origens são ângulos,

losângulos

e somos como pássaros

no mundo. (LOUREIRO, 1978, p. 21, grifos do autor).

Ao falar sobre os modos de percepção e criação referentes ao imaginário amazônico, o estudioso da área e também poeta João de Jesus Paes Loureiro (2015, p. 81) afirma que eles acontecem a partir de “um mergulho na profundidade das coisas por via das aparências”. O autor diz ainda que nesse processo de recriação da realidade, forma-se o que chamou de “sfulmato”, no qual o real e o irreal se tornam indissociáveis.

João de Jesus Paes além de poeta, prosador e ensaísta, é doutor em Sociologia da Cultura. Loureiro possui uma intensa relação com o

¹ Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA)

² Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Campus XI- São Miguel do Guamá (PA)

imaginário poético amazônico, visto não somente como objeto de seus estudos, mas também como temática de sua criação poética, pois, nota-se que o autor utiliza os elementos da cultura amazônica como inspiração. Sobre isso, diz: “Refletir uma existência mundamazônica tem sido, para mim, um mergulho na permissão do fantástico, e na quebra de barreiras entre o real e o surreal, vindo quase sempre, o mito explicando e interpretando a vida [...]” (LOUREIRO, 1975, apresentação *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 27).

Essa representação imaginária do espaço amazônico está materializada na obra *Porantim* (1978), que de acordo com Oliveira (2003), faz parte da trilogia composta pelas obras *Porantim*, *Deslendario* e *Altar em chamas*. Em *Porantim*, que está dividido em 43 cânticos, Loureiro poetiza a Amazônia, principalmente, em seus elementos naturais.

Essa realidade é descrita em *Porantim* quando Loureiro, por meio de seus versos apresenta a natureza impondo-se ao homem, “fazendo- o submeter-se às suas florestas, rios, faunas e mitos. O homem se impõe à natureza, fazendo-a submeter-se à pólvora e ao trator.” (IANNI, 1978, p. 9). É essa tensão permanente, crescente e renovada apontada por Ianni (1978) que arranca a invenção poética de Paes Loureiro nesse livro.

Partindo desse princípio, este trabalho tem como objetivo identificar alguns exemplos do imaginário poético amazônico na obra *Porantim* de João de Jesus Paes Loureiro. Para realizar essa análise, inicialmente, foi necessário trazer um breve conceito de imaginário nas concepções de Laplantine e Trindade (2012). Após isso, foram trazidas algumas considerações de Loureiro (2015) acerca do imaginário poético da Amazônia ao mesmo tempo em que foram utilizados alguns trechos de cânticos da obra *Porantim* (1978) do mesmo autor. Dessa forma, o trabalho é construído de uma maneira em que os preceitos teóricos de Loureiro a respeito do imaginário poético amazônico são confirmados em sua própria obra.

O que é imaginário

Ao conceituar o imaginário a partir de Laplantine e Trindade (2012), é necessário, primeiramente, trazer a distinção que os próprios autores fazem a respeito dos conceitos de imagem, símbolo e signo. De maneira geral, as imagens são construções que realizamos a partir de nossas experiências visuais anteriores. Nesse sentido, a imagem que temos do objeto não corresponde ao próprio objeto, mas a um conceito nosso a respeito do objeto visto.

Ao diferenciar ícone e símbolo, os autores citam Charles S. Peirce, para quem o ícone se caracteriza por ser uma imagem que possui uma relação direta com o referente, isto é, o ícone é uma imagem que possui uma origem diretamente ligada ao objeto que representa. O símbolo, por sua vez, é convencional e a sua relação com o objeto é determinada pelo objeto somente no contexto em que é interpretado, ou seja, o símbolo se caracteriza, também, pela possibilidade de ser polissêmico (Laplantine; Trindade, 2012).

De acordo com Laplantine e Trindade (2012), tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Portanto, não substituem o objeto porque são apenas apresentações dele, que surgem a partir da percepção de alguém. Nesse processo, ocorre a atribuição de significados que são múltiplos, mas limitados pelo próprio objeto.

A partir desses preceitos, Laplantine e Trindade (2012) conceituam o imaginário como “a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção.” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2012, p. 8). Na concepção dos autores, a imagem é formada com base em um apoio real na percepção. No entanto, no imaginário, são criadas novas relações existentes no real.

Nessa perspectiva, o imaginário constitui uma representação imaginária da realidade que surge na sua percepção. Nesse processo, pode-se dizer que é estabelecida uma relação simbólica na manifestação do

imaginário, uma vez que os objetos podem ganhar novas atribuições e significados de acordo com a percepção.

Essa representação, segundo Laplantine e Trindade (2012), está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. Desse modo, pode-se dizer que o imaginário constitui uma representação imaginária construída por meio do olhar subjetivo sobre o objeto. O imaginário amazônico, por exemplo, é estabelecido pela percepção do homem sobre o que está ao seu redor, é o que vemos em *Porantim* pode ser uma exemplificação disso.

O imaginário Amazônico em *Porantim*

João de Jesus Paes Loureiro (2015) afirma que, na Amazônia, o homem promove uma conversão estetizante da realidade em signos a partir da observação dos elementos naturais e das práticas sociais da região. Desse modo, é construído um imaginário poético no qual a Amazônia se torna o que autor chama de imensa e verde “cosmo-alegoria”.

Segundo o autor, essa cosmologia se faz presente desde as concepções indígenas sobre a criação do mundo, nas quais os elementos locais são universalizados. Dessa forma, a Amazônia representa o próprio mundo e a origem dele está ligada a elementos pertencentes à própria Amazônia. Loureiro (1978) manifesta isso no cântico I da obra *Porantim*:

Era o tempo naquele, quando não existia
a noite, nem o fogo e as caças e os peixes
eram comidos assados ao sol.
O canoeiro trabalhava, gapuiava
sem a noite, sem o fogo
e sua mulher sua foi à casa do pai
e trouxe a noite trouxe ao canoeiro, pudesse descansar.
A noite, essa-uma, era fêmea
E o hímen lua vinha oculto
Em sombras sombras umbras...
A noite era fêmea e trazia
Diademas de carapanã

E tremia de frio.

[...]

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

(LOUREIRO, 1978, p. 25-26)

Nesse cântico, o autor materializa aspectos do imaginário amazônico sobre a origem da Amazônia e, conseqüentemente, de tudo. Aproveitando-se das possibilidades do imaginário, o eu-lírico se volta a um tempo remoto considerando os elementos da natureza no momento dessa criação. Assim como também destaca a presença humana e suas práticas cotidianas, como a pesca. Pode-se observar que essa demarcação de tempo é realizada na relação entre os elementos da cultura local e a ação do homem como a de se assar as caças e os peixes.

Outro aspecto que pode ser observado é a motivação que há por trás da existência das coisas. No caso da noite, a explicação do seu surgimento é a necessidade de descanso para o homem. Nessa perspectiva, no imaginário poético do eu-lírico, a noite simboliza o descanso. Além disso, a noite apresentada como uma “fêmea”, ampliando o imaginário fértil e simbólico que paira sobre a figura feminina ao longo da construção do imaginário popular. A partir disso, pode-se observar a personificação da noite na observação de suas características locais, como mais um componente de surgimento mítico.

Dessa forma, a percepção do eu-lírico do poeta sobre as características da noite, através do imaginário, ele personifica a noite como uma figura feminina que apresenta características próprias. Além disso, o eu-lírico menciona o surgimento da lua associado ao surgimento da noite. O astro aparece como sendo do gênero masculino, “o hímeme lua”, que veio culto em sombras. A respeito disso, pode-se inferir que o eu-lírico se refere ao fato de a lua aparecer sempre à noite. Ademais, para o homem amazônico, a lua surge atrás da vegetação e, após isso, “se esconde” entre as nuvens. Desse modo, no imaginário poético do eu-lírico, destaca-se o

caráter oculto da lua, bem como sugere algumas leituras associadas ao elemento feminino.

Ainda no cântico, o eu-lírico menciona o rio, elemento muito presente no imaginário poético de Loureiro na obra *Porantim*. Nos versos finais do cântico, aparece um rio em que o eu-lírico afirma ser um rio que ainda não era “ele-mesmo”, ou seja, refere-se a um tempo no qual o rio era tudo o que existia, mas ainda não era o rio como conhecemos hoje. O rio possuía sua própria linguagem e era próprio tempo. Essa referência ao rio como algo que existiu antes de tudo remete à narrativa bíblica sobre a criação do mundo, na qual, diz-se que antes de Deus criar o mundo, o seu espírito se movia sobre as faces das águas (Gênesis 1:2). Essa referência fica mais explícita no cântico II, como mostra o trecho a seguir:

[...]

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

(LOUREIRO, 1978, p. 27).

Nessa perspectiva, ainda que por um viés cosmológico e não cristão, no imaginário de *Porantim*, é atribuído ao rio às propriedades de estar ligado à origem de tudo e de estar relacionado ao sobrenatural, ao transcendental, já que os rios da Amazônia estão em tudo, reiterando o discurso de Loureiro (2015), o qual coloca que ao ter contato com eles, sua magnitude e abrangência, o homem “se dá conta do real enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal.” (LOUREIRO, 2015, p. 115). Nesse sentido, o rio tem a propriedade de provocar no homem a instigação do seu imaginário, em um processo em que o contemplador não consegue observar o rio apenas pela ótica do real.

Portanto, o elemento rio, ao ser percebido pelo homem, pode ganhar diversas atribuições simbólicas que se manifestam no poético. Essa relação é muito evidenciada em *Porantim*, na qual o poeta aborda a temática do

rio em praticamente todos os seus cânticos. Nessas referências, inicialmente, o rio aparece ligado à origem de tudo, como nos mostra o trecho a seguir do cântico V:

Rio
de muitos nomes,
Ser
de muitas formas e fomes.

Espelho contra espelho
rio só linguagem.
Rio sim sêmen de Deus.
Amazonas
Água e lama
Vogais e consoantes.
[...]
(LOUREIRO, 1978, p. 35).

Nesse cântico, evidencia-se o caráter amplo do rio, destacando a sua diversidade de nomes e formas, bem como, a relação do rio com a origem de tudo é explicitada no verso “Rio sêmen de Deus”. A partir desse verso, pode-se observar uma concepção de que o rio constitui a fonte de todas as coisas. Pode-se inferir que esse aspecto simbólico foi atribuído ao rio pela observação do fato de que o rio proporciona ao homem amazônico elementos fundamentais para a sobrevivência humana: a água e o peixe. Dessa forma, o rio representa a abundância, um manancial, uma verdadeira fonte de vida.

Outro aspecto que o autor relaciona ao rio é a linguagem. Isso se torna nítido nos versos “rio só linguagem/ vogais e consoantes”. Nessa relação, o eu-lírico propõe que as palavras também estejam relacionadas à origem das coisas. Nessa visão, o poético como instituição autônoma, não é criado pelo poeta, mas existe e se manifesta por meio das palavras. O poeta, assim, apenas extrai o poético já existente através de sua percepção e sentimento sobre as coisas.

Considerações Finais

A partir do suporte teórico a respeito do imaginário e da análise realizada, concluiu-se que, em *Porantim*, João de Jesus Paes Loureiro poetiza o imaginário amazônico na atribuição simbólica aos elementos da cultura local. Dessa forma, pode-se afirmar que a obra de Loureiro apresenta as características do imaginário poético amazônico que o mesmo autor descreve em seus estudos.

Essa relação se evidencia na própria explicação mítica da origem da Amazônia e de elementos como o fogo e a noite. Nesse sentido, pela percepção do poeta, elementos como o rio ganham novas significações, pois, na obra, o rio apresenta características especiais. Ele aparece como a origem de tudo e a principal fonte de vida para o homem amazônico.

Portanto, o olhar de Loureiro sobre os elementos naturais e as práticas sociais da Amazônia cria uma nova realidade que relaciona o natural ao sobrenatural. Nesse sentido, ele confirma a concepção de imaginário enquanto representação imaginária criada pela percepção subjetiva das coisas, pois, em *Porantim*, João de Jesus Paes Loureiro cria uma representação e representatividade imaginária que atribui novas propriedades e simbologias ao ambiente amazônico.

Referências

- GÊNESIS (1:2) In: **Bíblia Online**. Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/acf/gn/1>. Acesso em: 14 nov. 2019.
- IANNI, Octavio. Jesus na Amazônia. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Porantim**: poemas amazônicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. 4ª ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Porantim:** poemas amazônicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

OLIVEIRA, Reivaldo Pinho de. **Mito e modernidade na Trilogia de João de Jesus Paes Loureiro.** Belém: NAEA, 2003.

Posfácio

*Joyce Cristina Farias de Amorim*¹

Os escritos e escritores aqui reunidos, que compõem o presente livro intitulado **NOTAS DE ESTUDOS DE LITERATURA AMAZÔNICA**: uma escrita por acadêmicos é de um primor indescritível, pela sutileza e pela dedicação dispensada. Não há dúvidas de que este livro é resultado da união de mãos, que juntas realizaram um trabalho tecido com fios de experiência, rigor científico e da plural sensação do que é estar, ser e vir a ser sujeito Amazônico.

Por que digo sensação? Ela, não seria tão real, se assim não se construísse ao longo da minuciosa e encantadora leitura que fiz. É um trabalho, diga-se de passagem, de grande relevância para os estudos literários e para a Academia, considerando a importância de tudo o que se produz na/da/para e sobre a Amazônia. Nossa querida organizadora, Cris Mesquita, soube com tamanha maestria conduzir as teias textuais que se e nos entrelaçam.

Nós, leitores, temos nas mãos a oportunidade de conhecer os escritos que nos lançam a outros olhares, a outros interesses e nos permitem conhecer suas experiências da vida acadêmica, suas intenções, anseios e sensibilidades. Nenhum leitor que chegou até aqui, enfrentará alguma dificuldade de se encantar e de aprender mais, ou ainda pela primeira vez, sobre grandes nomes como o de Inglês de Sousa, Walcyr Monteiro, Maria Lúcia Medeiros, Milton Hatoum, Eneida de Moraes, Max Martins, Ruy

¹ Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC- UNAMA). Professora de Inglês (Efetiva/SEDUC) vinculada à 11ª URE. Atualmente lotada na EEEM Inácio Moura (Sto Antonio do Tauá) e EETEPA (Vigia). Licenciada em Letras Port/Ing e Espanhol. Pós-graduanda em Linguística Aplicada ao ensino/aprendizagem da língua inglesa; Pós-graduanda em Educação e novas tecnologias; Pós-graduanda em Docência em Libras. Mestre em Comunicação, linguagens e cultura (PPGCLC- Unama).

Barata, Paulo André, Benedicto Monteiro, Waldemar Henrique e João de Jesus Paes Loureiro.

São análises que envolvem Literatura, música, dança e história; trazem impressas a nossa cultura, trazendo discussões que atravessam toda a humanidade para além da Amazônia, como as questões relacionadas à identidade, ao imaginário, à memória, e, também questões ligadas à mulher. São produções que nos proporcionam além de maiores conhecimentos, uma oportunidade de nos reconhecermos nos escritos destes brilhantes autores, e, também de nos identificarmos com cada um deles em diferentes momentos da vida acadêmica, em especial no universo das Letras.

Este trabalho é mais que uma coletânea, é uma oportunidade de reencontros, com os nomes já aqui citados e já eternizados em nossa cultura e na nossa história, mas também promove encontros com novos nomes que aqui se apresentam como estudiosos da Literatura Amazônica. É um trabalho para ser lido, relido, e mais do que isso, necessariamente divulgado.

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